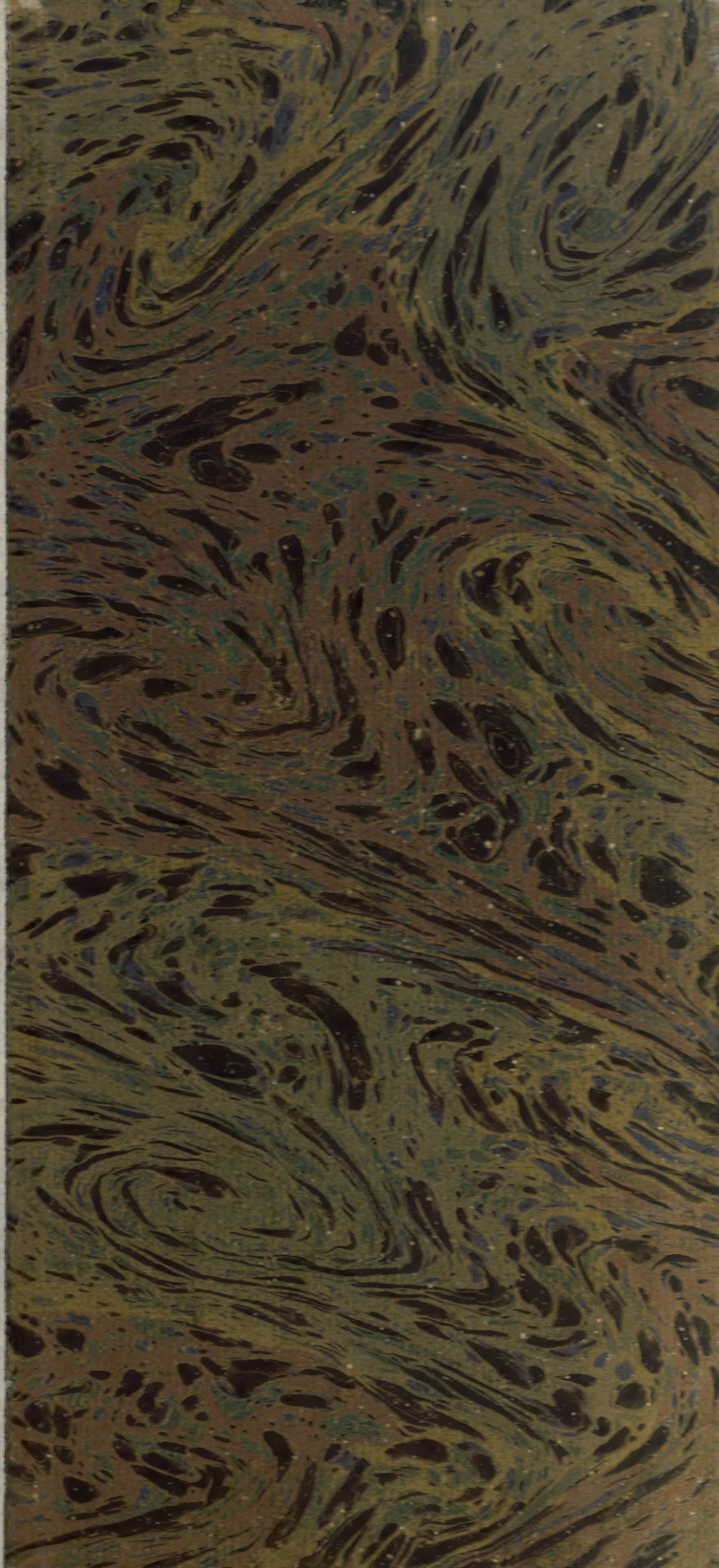


PURCHASED FOR THE

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

FROM THE

CANADA COUNCIL SPECIAL GRANT

FOR

ART

PARIS
TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET Cie
Rue Garancière, 8.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, DES BEAUX-ARTS ET DES CULTES

DIRECTION DES BEAUX-ARTS

Bureau de l'Enseignement et des Musées

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

Du 28 avril au 1er mai 1886

DIXIÈME SESSION

PARIS
TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET Cie
RUE GARANCIÈRE, 8

MDCCCLXXXVI

N
13
F7
Sess.
10-11

DISCOURS

PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

DU 28 AVRIL AU 1er MAI 1886

DIXIÈME SESSION

Ouverture de la session et constitution du Bureau.

Par arrêté en date du 14 janvier 1886, rendu sur la proposition du Directeur des Beaux-Arts, le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a décidé que la session annuelle des délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements aurait lieu à la Sorbonne, du mercredi 28 avril au samedi 1er mai 1886.

Par arrêté en date du 1er avril 1886, rendu sur la proposition du Directeur des Beaux-Arts, le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a décidé que :

1° Les réunions des délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements, pendant la session de 1886, seraient présidées successivement par :

M. Kaempfen, directeur des Beaux-Arts;

M. Henry Havard, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements;

M. le vicomte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, membre du Comité;

2° Que le vice-président de chaque séance serait choisi parmi les délégués des Sociétés des Beaux-Arts;

3° Que le président et le vice-président seraient assistés pendant la durée de la session par :

MM. Crost, chef du bureau de l'Enseignement et des Musées, secrétaire du Comité;

Henry Jouin, secrétaire-rapporteur.

Séance du mercredi 28 *avril* 1886.

PRÉSIDENCE DE M. KAEMPFEN

La séance est ouverte à une heure et demie, dans le grand amphithéâtre Gerson, sous la présidence de M. Kaempfen, Directeur des Beaux-Arts.

Assistent à la séance : M. Henry Havard, membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts, membre du Comité, et plusieurs correspondants du ministère.

M. le Président donne lecture des arrêtés constitutifs de la session.

Conformément à l'arrêté du 1er avril 1886, M. le Président invite M. Charles Marionneau, membre de l'Académie de Bordeaux, correspondant de l'Institut, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence.

M. le Président prend ensuite la parole et prononce l'allocution suivante :

« Messieurs,

« Je me félicite d'être appelé une fois de plus à vous souhaiter la bienvenue. C'est avec joie que l'administration des Beaux-Arts vous retrouve ici, fidèles au rendez-vous annuel qu'elle vous donne.

« Vos travaux, qu'inspire une noble curiosité, font mieux apprécier les richesses artistiques de la province, et, parfois, révèlent à tous des trésors qui, sans vous, ne seraient connus que de quelques-uns. Ils répandent sur des morts fameux qui sont la gloire de la patrie une plus vive lumière, et, souvent, tirent de l'oubli une

figure originale qui méritait de n'y pas demeurer; ils la font revivre, et la France apprend qu'elle a une mémoire de plus à honorer et à aimer. Elle vous en est reconnaissante, car vous avez ajouté quelque chose à sa grandeur.

« Si un homme, en effet, n'est grand que par ses actions ou par ses œuvres; s'il n'a le droit d'être fier que de ce qu'il vaut par lui-même, ce n'est pas le présent seulement, mais aussi le passé qui fait la grandeur des nations; c'est aussi de l'héritage qu'il leur a laissé qu'elles peuvent justement s'enorgueillir.

« Soyez donc remerciés, Messieurs, d'étudier avec amour le passé de notre chère France.

« Mais il ne vous occupe pas tout entiers. Ce qui s'accomplit ou se prépare sous vos yeux ne vous laisse point indifférents. Le goût des choses de l'art est devenu singulièrement vif; il s'étend avec une étonnante rapidité; chaque jour il s'accroît; l'art n'est plus le superflu, il est le nécessaire, et partout se fondent des écoles de dessin, s'ouvrent des expositions; la plus modeste ville veut avoir son musée.

« Vous ne vous contentez pas d'assister, spectateurs impassibles, à ce beau mouvement, vous vous y associez par vos conseils, par vos efforts, par vos libéralités, et, plus d'une fois, vous êtes venus nous entretenir ici d'heureuses créations dues à votre initiative, et qui se développent sans cesse, grâce à votre foi persévérante et à votre zèle infatigable. Ce sont là des sujets très-dignes de captiver notre attention, et qui ne tiendront jamais trop de place dans nos séances.

« Je n'ai voulu, Messieurs, que vous adresser un salut cordial, et je vais vous laisser la parole. Je ne m'assoirai pourtant pas sans vous avoir apporté le témoignage de la très-favorable impression qu'ont faite sur le Comité chargé de les examiner vos travaux de cette année.

« Je ne sais si jamais, par la variété et le choix des matières, programme fut aussi attrayant que celui de 1886 : essais historiques, essais biographiques, notices sur les œuvres de peinture, de statuaire, d'orfèvrerie; sur des Musées; exposé des transformations d'un art où la France excelle; documents inédits pour l'histoire d'artistes célèbres, voilà un ensemble auquel on ne saurait reprocher de pécher par la monotonie, et de séduisantes promesses,

qui, j'ai plaisir à le dire d'avance, seront fidèlement tenues.

« Le Comité a pensé qu'il serait opportun de signaler à votre attention certains sujets que votre expérience, votre érudition, vos patientes recherches, les éléments d'information que vous avez à votre portée vous permettraient de traiter d'une façon supérieure. Ce serait à coup sûr pour nos réunions une source abondante d'intéressantes lectures et d'études précieuses pour l'histoire, et, peut-être, pour les progrès de l'art. La perspective de pareils résultats n'a pas manqué de vous frapper, et vous avez fait, j'en suis sûr; bon accueil à la communication qui vous a été adressée à ce propos. Entrez avec ardeur dans cette idée, Messieurs, et vous rendrez de nouveaux services à la science, à l'art, et aussi à la France que la science et l'art ont placée si haut dans l'estime du monde. »

M. Auguste Nicaise, correspondant du ministère de l'Instruction publique, est autorisé par M. le Président à présenter à la Section des dessins de Charles-Antoine Coypel. M. Nicaise accompagne sa communication d'un rapide commentaire qui permet d'apprécier l'intérêt des dessins qu'il place sous les yeux des délégués.

M. Dutilleux, membre de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise, donne lecture d'un mémoire sur la création d'un Musée spécial de l'École française à Versailles. L'étude de M. Dutilleux embrasse une période de trente années environ, 1792-1823, pendant lesquelles le Musée de Versailles eut un caractère très-distinct de celui qui en fait aujourd'hui l'attrait, et cette période de l'histoire du Château était jusqu'ici peu connue.

M. Bouchard, président de la Société d'Émulation de l'Allier, donne lecture d'une monographie de Thomas Regnaudin, né à Moulins en 1622. M. Bouchard appuie sa lecture de nombreuses pièces justificatives qui permettent de rectifier plusieurs assertions inexactes de Guillet de Saint-Georges et de Jal.

M. Lhuillier, vice-président de la Société d'Archéologie de Seine-et-Marne, est invité à lire une étude sur le dessinateur Marillier, qui passa ses dernières années dans un village du département de Seine-et-Marne. C'est spécialement cette période de la vie de Marillier qui est l'objet du mémoire de M. Lhuillier. Les fonctions remplies par le dessinateur pendant la période révolutionnaire per-

mettent au nouveau biographe de l'artiste de fournir à la Section de nombreux détails inédits, puisés par lui dans les archives locales.

M. Tancrède Abraham, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne, lit une notice sur Jean-François Le Breton, peintre et professeur à l'Institution des Sourds-Muets de Paris. Le Breton était originaire de la Mayenne.

M. Aimé Giron, publiciste, donne lecture, au nom de son frère, M. Léon Giron, membre de la Société d'Agriculture, Sciences, Arts et Commerce du Puy, d'un mémoire sur une fresque de 1595, représentant la Résurrection des Morts. Cette peinture, restituée par M. Léon Giron et reportée sur toile, existe à Valprivas, dans le département de la Haute-Loire.

L'ordre du jour appelle la lecture du mémoire de M. Jadart, secrétaire général de l'Académie de Reims, sur Nicolas et Jacques Wilbault, peintres français (1686-1806).

M. le chanoine Gallet, membre de la Commission des Antiquités des Arts de Seine-et-Oise, lit un mémoire ayant pour titre : Un tableau de Jouvenet. Il s'agit, dans cette étude, d'une toile récemment découverte à Versailles et que M. Gallet attribue à l'élève de Le Brun.

M. Marionneau, vice-président, lit au nom de M. Communay, vice-président de la Société des Archives historiques de Bordeaux, deux pièces empruntées aux Archives de Cadillac, résidence du duc d'Épernon. Ces documents sont extraits d'un important ouvrage que prépare M. Communay sur d'Épernon et qui doit porter le titre de : *Chronique de Cadillac*.

M. Durieux, membre de la Société d'Émulation de Cambrai, donne lecture d'une étude sur une famille de peintres cambrésiens du nom de Blut. Cette monographie renferme des détails inédits sur les travaux d'art exécutés à Cambrai pendant le cours des seizième et dix-septième siècles.

En l'absence de M. Castan, membre de la Société d'Émulation du Doubs, correspondant de l'Institut, auteur d'une notice sur les Musées de Besançon, M. Henry Jouin résume ce mémoire.

M. Pissot, Président de la Société des Sciences, Lettres et Beaux-Arts de Cholet, étant absent, il est donné communication, par M. Vincent, professeur du Cours municipal de dessin de Cholet, de deux notices préparées par M. Pissot. L'une a trait aux Ardoises

sculptées, et l'autre au Buste colossal du général Travot, sculpté par David d'Angers pour la ville de Cholet. Cette dernière étude renferme plusieurs lettres inédites de David.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à cinq heures.

La deuxième séance est fixée au lendemain jeudi 29 avril, à une heure et demie, pour la continuation des lectures.

Séance du jeudi 29 avril 1886.

PRÉSIDENCE DE M. HENRY HAVARD.

La séance est ouverte à une heure et demie, sous la présidence de M. Henry Havard, membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts, membre du Comité.

Assistent à la séance : MM. Marius Vachon, critique d'art; Vidal, professeur à l'École nationale des Arts Décoratifs, et Darcel, directeur du Musée des Thermes et de l'hôtel Cluny.

M. Henry Jouin, secrétaire rapporteur, donne lecture du procès-verbal de la séance précédente.

M. le Président invite M. Eudoxe Marcille, conservateur du Musée d'Orléans, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence, et prononce l'allocution suivante :

« Messieurs,

« Permettez-moi de répéter ici, et presque dans les mêmes termes, la phrase par laquelle débutait hier le discours de bienvenue que vous adressait M. le directeur des Beaux-Arts. C'est pour moi une très-vive satisfaction et un très-grand honneur, que de me voir appelé, pour la seconde fois, à présider une de vos laborieuses et brillantes séances. — Une vive satisfation, car personne ne s'intéresse davantage à vos travaux si féconds, à vos recherches patientes, à vos incessantes découvertes; — un très-grand honneur, car plus que personne j'éprouve un profond respect et une estime sans bornes pour les savants infatigables, pour les chercheurs, pour les érudits, qui, sur toute l'étendue de notre territoire, s'efforcent, sans trêve ni repos, de nous restituer, fragment par fragment,

l'histoire de l'art français, et qui viennent chaque année dans cette enceinte nous apporter la précieuse moisson qu'ils ont pu recueillir.

« Je devrais donc me montrer rempli de reconnaissance pour M. le ministre de l'Instruction publique, dont la haute bienveillance constitue mon seul titre à la place que j'occupe, et je ne manquerais pas de lui exprimer ici ma profonde gratitude, si, par la lettre dans laquelle il m'informait de sa décision, M. le ministre ne m'avait imposé une tâche à la fois ingrate et difficile.

« Il m'a été ordonné, en effet, de vous indiquer quelque source nouvelle, quelque mine encore inexplorée, où se rencontrent en abondance ces renseignements précieux qui, analysés avec méthode, groupés habilement et présentés sous la forme d'intéressantes monographies, ne tardent pas à constituer, grâce à vous, une suite de pages attrayantes qui, plus tard réunies, formeront, à leur tour, l'histoire artistique de notre pays.

« Pour pouvoir répondre utilement au désir qui m'est exprimé, il me faudrait, Messieurs, une érudition et une autorité qui me manquent. Le seul secours que je puisse invoquer en cette circonstance consiste dans cette expérience personnelle, qui est notre meilleur guide à tous, et dans cette « honneste curiosité de s'enquérir de toutes choses » dont parle Montaigne, curiosité qui lui faisait découvrir en Tite-Live « cent choses que tel n'y a pas leu ».

« Mais cette expérience, cette curiosité, vous les possédez, vous aussi, au même degré et au même titre. Sans elles vous auriez depuis longtemps renoncé à vos études ardues, à vos infatigables recherches. Aussi ai-je bien peur en signalant à votre attention ce que j'estime être une voie nouvelle, de ne vous indiquer, à vrai dire, qu'un sentier battu.

« Il me faut obéir, cependant, et me conformer à une volonté supérieure; mais, avant de remplir ce que je regarde avec raison comme un devoir, je tiens à réclamer de vous une attention bienveillante, alors même que je n'aurais rien de bien neuf à vous dire, ni même de bien intéressant à vous signaler.

« Les nombreuses visites que j'ai eu occasion de faire, depuis dix ans, dans nos archives départementales, m'ont permis de constater qu'il existait un groupe considérable de documents généralement peu connus, souvent même inexplorés, dont le catalogue n'a pas été dressé, et qui, sauf dans quelques rares départements,

n'ont pas subi de classement sérieux et fourni matière à cette analyse, relativement incomplète, que l'on nomme « l'inventaire sommaire ». Ces documents constituent ce qu'on est convenu d'appeler la série *E*, et comprennent tous les actes des notaires.

« Le notaire, vous le savez, Messieurs, n'a jamais été, pas plus sous l'ancien régime que sous le nouveau, le personnage très-solennel, fort silencieux et abritant son front soucieux sous une vaste perruque noire, que la comédie nous montre, sorte de *Deus ex machina* apparaissant fatalement au cinquième acte, pour dénouer l'intrigue et donner à l'inéluctable mariage sa sanction définitive.

« Depuis le treizième siècle il fut, pour me servir de l'expression même qu'employa Réal dans l'exposé des motifs présenté par lui au Conseil d'État, le 14 ventôse de l'an XI, il fut le « conseil désintéressé des parties, aussi bien que le rédacteur impartial de leurs volontés », et, à ce double titre, il n'est presque pas d'actes de la vie civile dans lesquels il n'ait eu à intervenir. Sa présence, en effet, suffisait à donner à tous les contrats un caractère d'indiscutable authenticité, et les engagements reçus par lui prenaient la force d'un jugement en dernier ressort.

« Pour montrer, du reste, quelle importance on attachait jadis à son ministère, il me suffira de rappeler que les aventuriers normands, en quête de terres nouvelles à découvrir, ne s'embarquaient jamais pour leurs dangereuses expéditions sans emmener avec eux un notaire, dont le rôle était de constater officiellement leur prise de possession. Cette constatation équivalait à leurs yeux à un titre de propriété, et plus tard, si leur conquête était contestée, ils avaient un acte authentique pour appuyer leurs prétentions et soutenir leurs revendications devant les autorités compétentes.

« Mieux que cela : quand François Ier, prisonnier de Charles-Quint, se décida, pour recouvrer sa liberté, à paraître accepter les propositions inacceptables que son vainqueur lui imposait, il tint à protester, au préalable, par-devant deux notaires, contre la violence qu'on lui faisait.

« Mais, sans nous arrêter à cette intervention du notariat dans notre histoire politique, intervention qui sort de nos préoccupations spéciales, à combien d'autres actes plus modestes, mais non moins précieux pour la connaissance de la vie artistique en France, nos officiers ministériels n'ont-ils pas participé?

« C'est chez eux que, jusqu'à la fin du siècle dernier, se rendaient les maîtres de nos communautés industrielles et leurs futurs apprentis. C'est devant eux qu'était signé le contrat d'apprentissage, qui allait lier le patron et son élève pendant deux, quatre ou six années. Les conditions de ce contrat, minutieusement détaillées, étaient consignées dans les minutes du notaire. Retrouvées, recueillies par vous, elles peuvent devenir aujourd'hui, dans une foule de cas, une source de renseignements précieux, car non-seulement elles révèlent des usages un peu trop ignorés, des particularités oubliées concernant nos vieilles industries, mais on y voit encore figurer les noms de maîtres estimés, de grands et célèbres artistes. Enfin elles fixent d'une façon certaine l'époque précise des débuts dans la vie laborieuse de maint enfant appelé, lui aussi, à devenir, par la suite, un maître, et quelquefois un maître illustre et renommé.

« Ce n'est point tout : les marchés, les contrats, les commandes de grands ouvrages d'art amenaient pareillement devant les notaires les maîtres de toutes sortes de professions. En ces temps où la vie était plus incertaine, la sécurité plus douteuse, et la main-d'œuvre infiniment moins rapide que de nos jours, on n'entreprenait presque jamais un travail de quelque durée sans que le notaire eût préalablement mis les parties d'accord et sanctionné par son intervention leurs engagements réciproques.

« Il n'était guère de travaux un peu importants d'architecture, de sculpture, de peinture, même de serrurerie, qui ne fussent l'objet d'un contrat bien en règle où figuraient, à côté du seigneur ou du riche bourgeois qui donnait la commande, le maître des œuvres, c'est-à-dire l'architecte, et conjointement avec lui une foule d'artistes divers.

« On connaît des documents de ce genre relatifs à l'exécution de tapisseries, de pièces d'orfévrerie, de tableaux et de statues. L'érection des monuments funèbres, la décoration des chapelles, et, dans les églises en renom, l'établissement d'autels spéciaux, de verrières, de lampes votives, donnaient également lieu à des actes notariés. C'était un des rares moyens qu'on eût alors d'obliger les héritiers à l'achèvement de l'œuvre entreprise.

« Parfois, à ces contrats si précieux sont annexés des plans, des « desseins », des projets, parfois aussi des pièces justificatives, telles que devis, notes de fournitures, reçus, etc. Alors, pour peu

que le travail exécuté ait une certaine valeur historique ou un mérite artistique reconnu, le dossier retrouvé se transforme en un véritable trésor.

« On comprend tout de suite quels services rendrait à notre Art national une exploration régulière de ces sources trop peu fouillées, car dans bien des cas on pourrait, grâce à elles, restituer à des artistes français une suite de chefs-d'œuvre dont, avec une générosité sans exemple dans les autres pays, nous faisons trop volontiers honneur à des artistes étrangers. L'histoire fameuse du *Buisson ardent* est dans toutes les mémoires.

« Mais ce n'est pas encore tout. Un arrêt du Conseil d'État, du 3 décembre 1569, en attribuant aux notaires la confection exclusive des inventaires et descriptions de biens et maisons, ouvre à nos investigations un champ nouveau et presque aussi fertile.

« Combien d'œuvres d'Art, souvent de premier ordre, sont décrites dans ces documents, et, lorsque la demeure est celle d'un personnage historique, quel intérêt c'est de pouvoir restituer le cadre où se mouvait cette grande figure! Ne se rend-on pas mieux compte de ce que pouvait être le genre de sagesse que pratiquait Charles V, quand on a lu l'inventaire de ses trésors, et n'est-on pas absolument édifié sur le désintéressement du cardinal de Mazarin, quand on a parcouru, même rapidement, le catalogue de ses collections magnifiques?

« Ajoutons que, s'il s'agit d'un artiste, l'intérêt, au point de vue spécial où nous aimons à nous placer, devient encore, s'il se peut, plus considérable, plus ardent, plus intense. Au charme de la restitution, se joint la révélation de mille faits d'une importance capitale, l'énumération des morceaux inachevés, des œuvres demeurées en projet, et, parfois même, certains comptes, annexés à l'inventaire, nous révèlent des collaborations qu'on ne soupçonnait pas, ou nous apprennent les noms des personnages pour lesquels furent exécutés un certain nombre de travaux.

« Ajoutons que beaucoup d'inventaires ont souvent, comme fixation de dates, l'importance d'un document d'état civil, importance qu'il faut également reconnaître à presque tous les testaments; sans compter que ces derniers constatent non-seulement un fait, mais les conditions dans lesquelles ce fait s'est produit, c'est-à-dire qu'ils nous révèlent la situation financière du testateur

et les noms de ceux de ses parents ou de ses amis pour lesquels il s'est senti, dans cet instant solennel, des sentiments d'affection ou de reconnaissance.

« Tels sont les documents très-nombreux, très-variés et parfois très-importants, qu'on rencontre fréquemment dans les Archives notariales, et qui viennent encore se grossir des actes de mariage, d'achat et de vente de propriétés, de partage, etc.; toutes pièces dont l'intérêt, pour être moins général, n'en est pas moins, dans certains cas, d'une haute valeur.

« Disons encore que, parmi ces documents, on peut espérer d'en rencontrer d'une date relativement très-ancienne. Sans remonter, en effet, jusqu'à saint Louis, qui passe pour avoir institué les premiers notaires, ni même jusqu'à Philippe le Hardi qui leur donna pour résidence le Châtelet de Paris et le titre de « notaires royaux », dès le quatorzième siècle, les actes notariés s'offrent assez nombreux pour qu'on y découvre des indications précieuses.

« Mais c'est surtout à partir de 1433, où leur conservation fut ordonnée en même temps que leur transmission régulière, que l'on peut trouver de ces documents dans les registres ou protocoles des actes reçus par les notaires, et qui durent dès lors être déposés « par chacun quarteron d'an » par devers le tabellion « tenu de les mettre ou faire mettre en lieu seur ».

« Ce sont, en effet, ces registres et protocoles de tabellions et garde-notes royaux, qui ont pris place dans nos Archives départementales, où ils sont arrivés augmentés des actes et contrats d'un certain nombre de notaires qui n'avaient pu, pour diverses causes, transmettre ce précieux dépôt à leurs successeurs.

« En outre, dans quelques départements, ce fonds déjà considérable se trouve encore grossi par les remises volontaires effectuées par un certain nombre d'officiers ministériels, qui, se voyant débordés par cette masse toujours croissante de papier écrit, ont cherché de cette façon à préserver d'une destruction menaçante un ensemble de pièces dont la conservation leur était devenue matériellement impossible.

« Ainsi que nous le disions en commençant, ces pièces généralement fort nombreuses, groupées sous la lettre E, n'ont été que très-exceptionnellement classées et inventoriées. Dans beaucoup de dépôts, elles sont encore vierges de toute exploration, et, alors

même qu'elles auraient été feuilletées, on peut presque toujours être assuré que l'audacieux chercheur qui n'a pas hésité à s'aventurer dans ce chaos n'était aucunement guidé par l'amour désintéressé de notre Art national.

« Ajoutons, pour terminer, que si nos Archives départementales sont riches en trésors de ce genre, les Archives particulières des notaires ne sont pas moins bien pourvues. Beaucoup d'entre elles présentent en outre cet avantage d'être dans un ordre meilleur; on en rencontre même qui, surtout à partir du dix-septième siècle, sont soigneusement répertoriées.

« On peut donc procéder là encore à toute une suite de découvertes heureuses. Les notaires, en effet, hommes instruits, éclairés, généralement bienveillants, heureux d'être utiles, refusent rarement aux érudits la communication des dossiers qu'ils possèdent; et sur ce terrain vos titres sont trop sérieusement établis, pour qu'on ne vous ouvre pas toutes grandes les portes du sanctuaire.

« Voilà, Messieurs, les indications que, pour me conformer à l'invitation de M. le Ministre, j'ai cru pouvoir vous donner. Pour beaucoup d'entre vous, elles ne sauraient avoir, je le sais mieux que personne, l'attrait qu'offre la nouveauté. Cependant notre temps n'aura pas été complétement perdu, si quelqu'un de ceux qui m'écoutent devait, grâce à elles, je ne dis pas apprendre, mais se souvenir qu'il y a là un champ d'exploration d'une fertilité indiscutable, où l'on est sûr, à défaut de filons très-compactes, de rencontrer au moins quelques paillettes brillantes.

« Après de bien longues recherches, il a été donné à ceux que l'Art français intéresse de voir tout à coup deux figures illustres éclairées de lueurs précieuses. L'année que nous venons de parcourir n'a donc pas été stérile. Rien ne nous dit que l'an prochain nous n'aurons pas une bonne fortune pareille. Ne nous abandonnons donc, sous aucun prétexte, à un inutile découragement. Redoublons au contraire d'ardeur et de persévérance, et ne nous lassons pas de répéter avec La Bruyère : « Il n'y a pas d'avantages trop éloignés à qui s'y prépare par la patience. »

L'allocution de M. le Président est suivie d'une courte discussion à laquelle prennent part M. Wilfrid Challamel, délégué de la Société Historique de l'Orne, et M. Advielle, de la Société des Amis

des Arts d'Arras. Plusieurs membres font part des difficultés que divers érudits ont éprouvées dans les départements, lorsqu'ils se présentaient chez les notaires pour consulter les actes dont ces officiers ministériels ont la garde.

M. le Président fait observer que la bienveillance des notaires à l'égard des érudits est assez générale. Il est évident que des objections peuvent se produire dans des cas spéciaux; mais, le plus souvent, un accueil aimable est fait aux demandes de renseignements nettement motivées, surtout lorsque l'objet des recherches que se proposent de faire les historiens d'art porte sur des faits antérieurs au dix-neuvième siècle.

La parole est ensuite donnée à M. Vidal, membre de la Société de Statistique de Marseille, pour un mémoire intitulé : « État actuel de la gravure au burin et ses transformations », dans lequel les récentes découvertes appliquées à la reproduction de l'œuvre d'art sont étudiées en détail. M. Vidal met en lumière les progrès obtenus par la photographie et la photogravure. Au surplus, ajoute M. Vidal, le développement donné à ces reproductions mécaniques n'a pas fait diminuer en France le nombre des graveurs.

M. Jacquot, de l'Académie de Stanislas, à Nancy, donne lecture d'une étude intitulée : « Notes sur quelques artistes lorrains et sur leurs œuvres. » Ce mémoire renferme de nombreux renseignements sur des peintres, des sculpteurs, des facteurs d'orgues dont il existe des œuvres remarquables en Lorraine.

M. Ginoux, membre de l'Académie du Var, est appelé à lire un mémoire historique sur les Cariatides de Puget. L'étude de M. Ginoux comprend un exposé de l'exécution des Cariatides de l'Hôtel de ville de Toulon, ainsi que l'histoire des projets d'enlèvement et des restaurations dont ces sculptures ont été l'objet depuis deux siècles.

M. Marcille, conservateur du Musée d'Orléans, président de la Société des Amis des Arts d'Orléans, donne communication d'une brève étude sur Lavallée, secrétaire général du Musée du Louvre (1804-1816). La conduite patriotique de Lavallée en 1815, lorsqu'il dut surveiller l'enlèvement par les Alliés des œuvres d'art réunies au Louvre à la suite de la campagne d'Italie, est racontée par M. Marcille d'après de nombreuses notes inédites.

M. Harold de Fontenay, membre de la Société Éduenne des

Lettres, Sciences et Arts d'Autun, n'ayant pu assister à la séance où il est appelé à lire une étude sur la Croix et les Chandeliers du grand autel de la cathédrale d'Autun, M. Henry Jouin résume ce mémoire.

En l'absence de M. Godard-Faultrier, membre de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts d'Angers, M. Lelong, archiviste aux Archives nationales, donne lecture de deux notices rédigées par M. Godard sur deux ivoires sculptés : 1° un ancien bas-relief : la Vierge immaculée ; 2° l'olifant du Musée Saint-Jean. Les conclusions de M. Godard sur ces deux objets, d'un sérieux intérêt, sont adoptées par les archéologues les plus autorisés présents à la séance.

M. Le Breton, directeur du Musée céramique de Rouen, lit une étude ayant pour titre : « Lettres inédites de Schnetz à Paul Baudry. » Ainsi que le titre le laisse supposer, ce sont des autographes de Schnetz, datés de Rome, où l'artiste était directeur de l'Académie de France, qui constituent l'intérêt principal de ce mémoire.

M. Édouard Forestié, membre de l'Académie des Sciences, Lettres et Arts de Montauban, étant absent au moment où il est appelé à lire un mémoire sur l'Art du vêtement dans le Midi de la France, M. Henry Jouin résume ce travail.

M. Victor Advielle, de la Société des Amis des Arts, d'Arras, en l'absence de M. l'abbé Guillaume, membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art des Hautes-Alpes, lit une étude sur les Orgues de Notre-Dame d'Embrun, écrite par M. Guillaume. L'auteur établit dans ce travail la date exacte de la fabrication des orgues d'Embrun, exécutées sous Louis XIII.

M. Jadart, secrétaire général de l'Académie de Reims, n'ayant pu assister à la séance du 28 avril, où il devait lire un mémoire sur Nicolas et Jacques Wilbault, peintres français (1686-1806), donne une analyse de son travail.

M. Braquehaye, directeur de l'École municipale de Dessin, à Bordeaux, donne, sur quelques artistes employés par le duc d'Épernon à Cadillac-sur-Garonne, de nombreux détails biographiques et mentionne en même temps plusieurs œuvres des artistes en question, notamment la colonne funéraire de Henri III, aujourd'hui à Saint-Denis, sculptée par Jean Pageot, artiste de Cadillac, à la demande du duc d'Épernon.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à cinq heures.

La prochaine séance est fixée au vendredi 30, à une heure et demie, pour la fin des lectures et le Rapport sur les travaux de la session.

Séance du vendredi 30 *avril* 1886.

PRÉSIDENCE DE M. LE VICOMTE DELABORDE.

La séance est ouverte à une heure et demie, sous la présidence de M. le vicomte Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, membre du Comité.

M. Kaempfen, Directeur des Beaux-Arts, assiste à la séance.

M. Henry Jouin, secrétaire rapporteur, donne lecture du procès-verbal de la précédente séance.

M. le président invite M. Étienne Parrocel, membre de l'Académie de Marseille, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence, et prononce l'allocution suivante :

« Messieurs,

« Mon premier devoir, en ouvrant cette séance, — et je m'estime heureux d'avoir à le remplir, — est de vous remercier de l'empressement avec lequel vous avez, cette fois encore, répondu à l'invitation que vous adressent chaque année l'Administration des Beaux-Arts et vos confrères de Paris. C'est donc avant tout pour vous offrir l'expression cordiale de notre gratitude que j'use du privilége attaché à ce rôle de président éphémère auquel on m'a fait l'honneur de m'appeler. Est-ce assez, toutefois? Ne me sera-t-il pas permis de pousser un peu plus loin mes avantages ou, si vous voulez, de mettre un peu moins discrètement à profit mes prérogatives d'un moment? Puisque j'ai aujourd'hui la bonne fortune de me trouver en face de vous à la place où me voilà, laissez-moi, je vous prie, vous soumettre quelques observations, quelques propositions même, auxquelles il vous appartiendra de donner suite ou de refuser votre adhésion, mais qui, dans tous les cas, me semblent mériter votre examen.

« Les réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne ne sauraient avoir et n'ont pas, en effet, grâce à vous, le caractère d'une rencontre fortuite entre des esprits diversement préoccupés et intéressés isolément à la solution de tel ou tel problème archéologique. Elles ne sont pas l'occasion de simples communications absolument indépendantes les unes des autres et n'ayant d'autre raison d'être que la fantaisie ou la virtuosité de ceux qui les font; elles ne ressemblent pas, — passez-moi cette comparaison, — à une sorte de concert hasardeux d'érudits où chacun viendrait exécuter son morceau à ses propres risques, sans rechercher rien de plus qu'un succès immédiat et tout personnel. Vos ambitions sont plus hautes et vos visées plus généreuses. Vous entendez contribuer par des efforts individuels au gain d'une cause commune, poursuivre la même entreprise par des moyens différents, en un mot fournir votre contingent dans l'ensemble des matériaux propres à être mis en œuvre, quand le moment sera venu d'organiser, d'édifier pour ainsi dire l'histoire générale de l'art français.

« Or, apporter chacun sa pierre, petite ou grosse, pour la construction future de ce vaste monument, cela est bien : mais travailler dès à présent à en élever une partie, voilà qui serait mieux encore. En d'autres termes, et pour laisser là les circonlocutions et les images, choisir et traiter un sujet qui, par l'importance de l'artiste ou des artistes dont on évoquera la mémoire, intéresse notre orgueil national au moins autant que notre curiosité; s'attacher à l'étude d'une époque, d'une série d'ouvrages, d'une succession de talents ou de faits dignes de figurer dans cette histoire générale dont je parlais tout à l'heure; procéder, pour tout dire, dans les investigations et les découvertes, avec la volonté préconçue d'en approprier les résultats à l'exécution d'un plan, d'un dessein fixe, au lieu de se borner à les enregistrer un à un, suivant les hasards de la rencontre et du moment, — telles sont les conditions essentielles de la tâche que vous êtes appelés à remplir.

« Cette tâche, Messieurs, — je m'empresse de le déclarer, — c'est en général ainsi que vous l'avez comprise. La plupart des communications faites ici depuis l'époque de notre première réunion le prouvent de reste, et il suffit de parcourir les neuf volumes qui les contiennent pour reconnaître que vous avez su résoudre bien

des difficultés historiques, éclaircir bien des points obscurs, combler bien des lacunes dans la biographie ou dans la nomenclature des ouvrages des maîtres. Pour ne rappeler que quelques-uns de vos titres à la gratitude du monde studieux, les documents recueillis et mis en lumière sur Michel Colombe, sur Puget, sur Lebrun, sur d'autres encore parmi les sculpteurs ou les peintres les plus éminents de notre École; les morceaux ayant pour objet soit l'étude et la description d'anciennes peintures murales dans des églises du midi et du centre de la France ou dans le château d'Écouen, soit l'état de la musique et l'emploi des instruments de musique au moyen âge ou à des époques moins reculées; d'importants mémoires relatifs à des émailleurs ou à des orfèvres du seizième siècle comme Léonard Limosin et Briot, à des sculpteurs appartenant aux règnes de Louis XIII et de Louis XIV, comme les Marsy, ou à celui de Louis XV, comme Lemoyne; — enfin, de savantes dissertations tendant à reconstituer des monuments aujourd'hui détruits, tels que le château royal de Montceaux, en Brie; de pareils travaux, et j'en pourrais citer bon nombre d'un mérite égal, montrent assez, je le répète, les services qu'il vous appartient de rendre et ceux que vous avez rendus déjà.

« Il n'en est pas moins vrai que, dans ce champ de l'érudition dont quelques parties seulement ont livré tous leurs secrets, plus d'une fouille fructueuse vous reste à faire, plus d'un effort digne de vous à tenter, plus d'un succès enviable à obtenir. Quels droits, par exemple, à notre reconnaissance unanime n'acquerrait pas celui qui aurait réussi à mettre la main sur l'acte de naissance de Jean Goujon ou à préciser les souvenirs aujourd'hui légendaires des relations de Poussin, dans sa jeunesse, avec ce gentilhomme poitevin qui lui aurait offert un asile et des travaux de peinture dans son château? Quel gré ne saurait-on pas à l'écrivain assez sagace, assez bien renseigné, pour convertir en faits positifs et définitivement acquis les hypothèses auxquelles ont donné lieu certains noms traditionnellement attachés à l'histoire de la construction du Louvre ou aux ouvrages des excellents « portraitistes » français du seizième siècle, peintres ou dessinateurs de *crayons!* N'y a-t-il pas là, Messieurs, et ailleurs encore, de quoi provoquer particulièrement vos recherches, de quoi alimenter largement votre zèle pour tout ce qui tient aux titres de noblesse,

à l'honneur véritable, à la grandeur de l'art dans notre pays?

« En vous appliquant de préférence à l'étude de questions de cet ordre, vous n'accomplirez pas seulement un devoir de piété patriotique; vous ne ferez pas simplement envers le passé acte de déférence et de justice, vous rendrez au présent ce très-considérable et, à mon avis, très-opportun service de lui apprendre à discerner, en matière d'histoire de l'art, entre les hauts faits et les menues entreprises, entre les événements mémorables et les incidents plus ou moins curieux. De notre temps, je le veux bien, on est mieux informé qu'on ne l'était autrefois de tout ce qui concerne l'extérieur, en quelque sorte, des mœurs ou des usages propres aux différents siècles. Nous sommes devenus exigeants et, jusqu'à un certain point, connaisseurs, là où il s'agit de juger des caractères archéologiques d'un meuble, d'un ustensile ou d'un costume. De même qu'au théâtre, et fort contrairement aux habitudes qui se sont perpétuées depuis l'époque de Corneille jusqu'au delà de celle où vivait Voltaire, personne aujourd'hui ne s'accomoderait d'un Thésée en habit de ville ou d'une Phèdre en robe à volants, personne non plus ne saurait souffrir que les personnages d'un tableau se montrent vêtus autrement qu'à la mode rigoureusement exacte du siècle auquel ils appartiennent. Dans le domaine de la curiosité proprement dite, on n'a ni moins généralement, ni moins sûrement rompu avec la routine ou avec l'erreur. C'est là un progrès, je l'accorde; mais, tout en le reconnaissant, il faut se garder d'en surfaire la valeur.

« Ce progrès, au surplus, s'est-il accompli sans aucun dommage pour le reste? Des connaissances acquises de ce côté ne nous ont-elles pas détournés d'études plus sérieuses, d'informations plus foncièrement utiles? Le goût des vieux débris de la sculpture en bois ou de la céramique a profité à notre érudition, soit : mais à une érudition sinon toute matérielle, du moins assez superficielle et secondaire en réalité. Chacun est maintenant à peu près en mesure de fixer la date d'un monument quelconque de l'ancienne industrie, sans être pour cela capable d'estimer à son prix le génie ou le talent d'un maître, et tel d'entre nous qu'embarrasserait peut-être une question sur les origines ou les beautés de quelque chef-d'œuvre à la gloire de notre école, répondra sans hésitation ni méprise si on l'interroge sur l'âge d'un bahut ou d'une assiette.

« Que l'on ne s'y trompe pas toutefois : par les paroles que je viens de prononcer, je n'entends nullement conseiller le dédain, ni faire fi moi-même de ce qu'on appelle aujourd'hui l'art industriel et de ses œuvres passées ou présentes. Je sais bien que l'art est un et qu'on peut en relever l'empreinte, qu'on peut et qu'on doit en honorer les témoignages, sous quelque forme ou à quelque degré qu'ils se produisent, jusque dans les plus humbles objets usuels. Ce que je veux dire seulement, c'est qu'il convient de proportionner l'admiration ou l'estime à la signification esthétique des ouvrages en cause, à l'importance relative de ceux qui les ont faits ; ce que je demande, c'est que, à propos des uns ou des autres, on ne se laisse point aller à célébrer avec le même enthousiasme des mérites essentiellement inégaux ou des trouvailles de valeur fort différente ; c'est que, par exemple, la découverte du nom d'un brodeur ou d'un serrurier du moyen âge ne soit pas tenue pour une conquête aussi heureuse que pourrait l'être celle du nom d'un des sculpteurs de la cathédrale de Chartres au treizième siècle ou d'un des architectes auxquels on doit tel ou tel admirable château du seizième.

« Sans doute, — et nous le savons tous plus ou moins par notre expérience personnelle, — quand on a eu la bonne fortune de s'emparer d'un document nouveau, il est assez difficile de ne pas s'exagérer quelque peu l'intérêt qu'il présente et de tenir moins de compte du prix qu'il peut avoir à nos propres yeux que du profit que les autres en pourront tirer; sans doute il est tout naturel que le résultat, même peu considérable en soi, de nos recherches nous semble, en raison du temps ou des efforts qu'elles nous ont coûté, s'imposer de droit à l'attention publique et que, si mince que soit le bienfait, nous devions en trouver d'emblée la récompense dans les empressements, sinon dans la reconnaissance de chacun. Rien de plus excusable donc qu'une erreur de cette espèce, mais ce n'en est pas moins une erreur, et il ne semblera pas hors de propos de la signaler ici comme telle. Encore une fois, la différence est grande et la mesure à observer nécessaire, entre la passion du beau et le goût de la curiosité, entre le culte généreux des hauts souvenirs de l'art et cette dévotion un peu égoïste, en tout cas un peu étroite, dont les pratiques ne sauraient guère émouvoir que ceux qui s'y livrent, pour n'aboutir, dans le

domaine archéologique, qu'à la constatation de faits sans conséquences fécondes où à des découvertes sans portée.

« Voilà pourquoi, Messieurs, même au risque de ne répéter que des vérités banales, j'ai cru devoir vous soumettre les observations qui précèdent, non certes avec la prétention de vous ramener dans une voie dont vous vous seriez écartés, mais avec le très-vif et très-sincère désir de vous voir persévérer, de vous voir marcher plus résolûment encore dans celle que vous avez suivie jusqu'à ce jour. Je n'ai fait d'ailleurs en cela qu'exprimer des idées conformes à l'esprit de la circulaire officielle qui vous a été récemment adressée, à des vœux souvent renouvelés dans le sein du comité auquel j'ai l'honneur d'appartenir, enfin, — vos travaux mêmes m'autorisent à le dire, — conformes à vos propres sentiments. Les lectures qui ont rempli les deux premières séances de cette session viennent une fois de plus d'en fournir la preuve : celles que nous allons entendre achèveront, j'en suis sûr, la démonstration, et, pour le succès de la cause que nous avons à cœur de servir, le tout, mieux que mes paroles, aura marqué le but qu'il s'agit d'atteindre et les progrès qu'il faut continuer. »

M. Delignières, Vice-Président de la Société d'Émulation, à Abbeville, a la parole pour donner communication de son mémoire sur les graveurs abbevillois. L'étude de M. Delignières porte sur une quarantaine d'artistes, parmi lesquels plusieurs ont acquis une grande célébrité.

M. Parrocel, membre de l'Académie de Marseille, donne lecture d'une courte note, dans laquelle est résumée la deuxième partie de l'histoire documentaire de l'Académie de Marseille, dont le début avait été communiqué à la session de 1885. M. Parrocel annonce le prochain achèvement de l'important travail qui l'occupe depuis un certain nombre d'années.

En l'absence de M. André, membre de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts de la Lozère, auteur d'un mémoire sur André Suplice ou Sulpice, sculpteur de Bourges, M. Henry Jouin résume ce mémoire dans lequel sont étudiées les stalles de la cathédrale de Rodez.

M. Marionneau, membre de l'Académie de Bordeaux, correspondant de l'Institut, lit une étude ayant pour titre : « Anciens

artistes aquitains et peintres officiels du vieux Bordeaux. » Ce travail renferme la mention d'un certain nombre de maîtres bordelais depuis l'époque gallo-romaine jusqu'au dernier siècle, et M. Marionneau ajoute par ses notes à ce que les historiens de la Guyenne avaient recueilli sur ces artistes.

M. Léopold Gravier, président de la Société du Musée d'Aubusson, est invité à lire son travail intitulé : « Une industrie artistique au dix-huitième siècle : la tapisserie d'Aubusson. » Ce mémoire, accompagné d'importantes pièces justificatives, renferme de nombreux renseignements sur les fabriques d'Aubusson et de Felletin.

Le Président invite M. Stein, secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais, à donner communication des documents inédits sur le sculpteur Louis-Claude Vassé. Cette notice, très-brève, contient l'exposé des commandes faites à Vassé par Grosley.

M. Louis Audiat, président de la Société des Archives historiques de Saintes, lit une notice sur Gabriel Allegrain, sculpteur au port de Rochefort. Un document découvert par M. Audiat permet de suivre, dans son existence assez ignorée, Allegrain le fils.

M. Despois de Folleville, membre de la Société Industrielle de Rouen, lit un résumé de son étude « L'Art Décoratif à Rouen, depuis le règne de Louis XII jusqu'à Henri II ». Ce mémoire contient une analyse des procédés employés par les sculpteurs du seizième siècle dans la décoration des édifices de la ville de Rouen.

A la suite de cette lecture, la parole est donnée au Rapporteur de la session, M. Henry Jouin, officier de l'Instruction publique, archiviste de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'Art de la France, qui résume les travaux les plus remarquables de l'année dans le rapport suivant :

RAPPORT GÉNÉRAL

SUR LES TRAVAUX DE LA SESSION PAR M. HENRY JOUIN SECRÉTAIRE RAPPORTEUR DU COMITÉ

« MONSIEUR LE PRÉSIDENT [1],

« MESSIEURS,

« Peu de matière et beaucoup d'art. » Telle était la devise de Paul-Louis Courier ; telle est aussi la vôtre. La session qui s'achève vous a permis d'aborder les questions les plus diverses sous une forme brève et déliée. Jamais peut-être, depuis dix années, vous n'aviez montré plus de soin, plus de sagacité dans l'exposé de faits historiques susceptibles d'honorer l'école. La variété de vos études témoigne de votre labeur et de votre goût. Mais j'y songe, il était bien naturel que la session de 1886 revêtît un éclat inaccoutumé. Vous êtes des érudits, et le souvenir des fêtes décennales de l'ancienne Rome était fait pour accroître votre émulation. C'est votre fête décennale que vous avez voulu célébrer, et personne ne saurait être indifférent à cet ensemble de monographies, de documents nouveaux, de dissertations ingénieuses, tribut volontaire déposé par vous dans cette enceinte à la gloire de notre art national. Déjà, vos annales étaient riches. Les volumes publiés par l'État, au lendemain de vos congrès annuels, comptent plus de trois mille pages. Le tome où vont être insérées les communications que nous venons d'entendre ne trahira ni lassitude ni défaillance. La séve des premières heures n'a rien perdu en vous de son énergie. Vous savez, s'il le faut, suppléer par vos commentaires à la sécheresse ou à l'insuffisance des pièces d'archives placées à votre portée. Vous vous êtes vraiment approprié le mot de Courier : « Peu de matière et beaucoup d'art. »

[1] M. le vicomte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

« Les œuvres, les institutions, les maîtres. Vos lectures en 1886 peuvent être logiquement groupées sous ces trois chefs.

« Parlons des œuvres.

« Il vous souvient, Messieurs, que l'an passé nous avons fait une promenade instructive aux ruines de l'abbaye de la Chaise-Dieu. M. Léon Giron, de la Société d'Agriculture, Sciences, Arts et Commerce du Puy, nous servait de guide. Aujourd'hui, c'est à Vauprivas que nous appelle M. Giron. Cette fois encore la montée sera dure. Vauprivas, antique résidence du poëte et biographe Antoine du Verdier, en son temps conseiller du Roi et gentilhomme ordinaire de la chambre, est située à huit cent quarante mètres d'altitude. Qu'importe? Nous savons tous que le seigneur du lieu, grand amateur de manuscrits grecs et latins, se montra prodigue de ses trésors envers les hommes de lettres ses contemporains. Un pareil bibliophile mérite d'être honoré. Au surplus, ses largesses lui ont porté bonheur. Vauprivas est en ruine : c'était inévitable; mais la porte hospitalière de la bibliothèque subsiste. M. Giron l'a décrite. Il vous a dit la consolante devise gravée dans la pierre par du Verdier :

« Les œuvres de l'homme juste sont impérissables. »

« Cette parole, ne pourrait-on l'appliquer à du Verdier lui-même, qui, vers 1595, fit peindre dans sa chapelle de Vauprivas une *Résurrection des Morts?* L'œuvre était en péril. Le temps ne l'avait pas épargnée; les hommes l'avaient mutilée. Votre collègue, qui a le culte des peintures anciennes de sa région, a su découvrir cette page curieuse, et, l'ayant découverte, nous l'a rendue sur la toile et dans le livre. Que M. Giron se soit trop hâté de saluer un élève de Primatice dans le peintre anonyme des ressuscités; qu'il y ait quelque imprudence à songer aux disciples de Janet en face des donateurs agenouillés aux deux extrémités de la composition, la peinture murale restituée par M. Giron ne cesse pas d'être originale et d'un grand intérêt. Elle précise le style d'une époque. La timidité des profils, l'inexpérience du modelé, une langueur générale répandue sur les traits des personnages attestent la décadence de l'art sous Henri IV. Elles aident en même temps à définir le caractère de cette décadence. C'est donc un document précieux qui nous est offert, après bien d'autres, par M. Giron. Le nom du peintre de Vauprivas reste à connaître, mais déjà les déductions de votre

collègue permettent de fixer à 1595 environ la date de l'œuvre dont nous venons de parler. Du Verdier étant mort à Duerne, près Lyon, le 25 septembre 1600, les archives lyonnaises aideront peut-être à compléter un jour l'histoire de la *Résurrection des Morts* de Vauprivas.

« M. Despois de Folleville, de la Société Industrielle de Rouen, a voulu traiter « de l'art décoratif dans la capitale de la Normandie depuis le règne de Louis XII jusqu'à Henri II ». Il y a lieu de féliciter l'auteur de s'être épris des monuments qui l'entourent. C'est en artiste qu'il les a vus, on pourrait dire en praticien, tant il s'applique à démêler le procédé du décorateur. La Cour des Aydes, la Chambre des Comptes, le Gros-Horloge, l'hôtel du Bourgtheroulde, la Maison du square Saint-André, les Portes de Saint-Maclou, autant de monuments construits ou décorés pendant la première moitié du seizième siècle, appellent l'attention de M. Despois de Folleville. Il les observe et les décrit avec soin. D'autres se seraient bornés à cette tâche séduisante. Ainsi n'a pas fait votre confrère. Cette première partie de son étude n'est que l'introduction d'une leçon d'ornement. M. Despois de Folleville a déjà publié la *Botanique de l'Ornemaniste*. L'auteur était donc mieux préparé que nul autre à l'analyse ingénieuse des plantes réelles ou fantastiques, des feuilles naturelles et des bractées, sortes de feuilles à forme particulière, des fleurs et des fruits si habilement traités dans les monuments de la Renaissance. Mais comment espérer, sans le secours du crayon, rendre sensibles les transformations décoratives de la clématite ou de l'épi de blé? L'œil veut être de moitié dans le travail de l'esprit en présence d'un semblable exposé.

« M. Charles Ginoux, de l'Académie du Var, s'est attaché à honorer Puget. Aux documents qu'il a présentés sur ce grand artiste à vos sessions précédentes, à ceux dont il a gratifié la *Revue de l'Art français* depuis deux années, il ajoute l'histoire moderne des *Cariatides*. Expliquons-nous. Les *Cariatides* de Puget ont couru plus d'un danger sérieux en ce siècle. Non que leur mérite ait été méconnu. La réputation de ces hauts reliefs n'a rien à craindre de la critique. Mais, à certaines dates, en 1825 et en 1867, par exemple, l'admiration locale prit un tour inquiétant. On estima le portique décoré par Puget tellement remarquable

qu'on voulut détacher ses sculptures afin de les mieux conserver dans un Musée. Toucher à la pierre vive, c'était la détruire. Cependant, le projet eut ses partisans. Ce fut plus qu'une alerte : les documents le prouvent. Sachons gré à M. Ginoux de s'être fait, pour l'enseignement de nos neveux, l'historien modéré des témérités de nos pères. Car, une fois sur la pente, votre confrère, Messieurs, ne s'est pas borné au récit anecdotique du péril encouru par les *Cariatides*. Il en a dit l'origine, la genèse depuis le contrat de 1656, déjà publié par MM. Henry et Léon Lagrange, jusqu'aux restaurations intelligentes qu'elles ont subies en la présente année. Somme toute, le travail de M. Ginoux est une monographie, riche de renseignements et de détails curieux, sur les *Cariatides* de Pierre Puget.

« Vous vous souvenez, Messieurs, de l'histoire d'Addison, qui, chaque matin, s'exerçait à tirer une cloche sans battant pendue dans son cabinet de travail. Ses gens trouvaient la chose singulière. Mais c'était à ce prix que le poëte anglais se sentait dispos vers le milieu du jour et pouvait composer.

« Les historiens qui se sont occupés des orgues de Notre-Dame d'Embrun pourraient bien n'avoir connu que les matinées d'Addison. Albert, Fournier s'étaient égarés sur des renseignements erronés. Seul M. l'abbé Guillaume, du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art des Hautes-Alpes, a mis au jour les pièces décisives. Nous lui devons l'histoire de ces orgues, à la fois moins anciennes et moins récentes que ne l'ont supposé ses devanciers. Les uns pensaient que Louis XI en avait été le donateur. Selon d'autres, les orgues d'Embrun devaient dater de Louis XV. Vaines hypothèses. C'est Louis XIII qu'il fallait nommer. M. Guillaume vous l'a dit. Le Père Gay, religieux dominicain, organiste d'Embrun; les frères Dominique, André et Gaspar Eustache, « faiseurs d'orgues », que M. Guillaume a lieu de croire originaires de Marseille; Jessé Martin, menuisier à Embrun, sont les auteurs des grandes orgues encore existantes dans la cathédrale. Elles datent de 1635. M. Guillaume n'aura donc pas augmenté le nombre des matinées stériles d'Addison.

« M. Paul Mantz, il y a quelque vingt ans, avait parlé du ciseleur Renard, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, à propos de la vente du cabinet d'Antoine de La Roque, ami de Watteau. Cette vente

eut lieu en 1745. M. Harold de Fontenay, membre de la Société Éduenne des Lettres, Sciences et Arts d'Autun, vous a fait connaître le texte du marché, passé, le 10 août 1774, par le Chapitre de la cathédrale d'Autun avec maître Renard, « doreur, argenteur, ciseleur, damasquineur et enjoliveur sur toutes sortes de métaux, demeurant à Paris, rue aux Ours ». Nous ne sommes donc plus en présence de l'artiste signalé par M. Mantz, car celui-ci, d'après M. le baron Pichon, s'appelait Louis, et le ciseleur dont vous a parlé M. de Fontenay signe Jacques Renard, mais nous avons lieu de penser qu'il s'agit d'un descendant de Louis. Quoi qu'il en soit, le contrat tiré de l'oubli par votre confrère est une pièce capitale. En effet, les touristes avaient maintes fois rappelé le mérite du Christ et des Chandeliers du maître-autel de la cathédrale d'Autun. Mais ils n'avaient pas dit que ces objets d'art « en cuivre, doré en or moulu du plus bel or », furent achevés en l'année 1777, et valurent à leur auteur la somme considérable de vingt mille deux cent quarante livres. M. Harold de Fontenay vous a présenté d'excellentes reproductions des Chandeliers de Jacques Renard, j'aurais donc mauvaise grâce à tenter une description écrite du pied, décoré de bas-reliefs et de guirlandes que dominent des têtes d'anges aux ailes croisées en avant, de la tige, aux faces amincies et cannelées ornées de fleurs grimpantes, de la pomme, à laquelle sont suspendus de légers trophées, et enfin de la coupe, destinée à recevoir les gouttes de cire, profilant sa forte silhouette comme un vase antique envahi par la riche frondaison de l'acanthe. Mais j'ai tort d'évoquer ici le souvenir de l'antiquité. Les Chandeliers d'Autun, aussi bien que le Christ ciselé par Jacques Renard, portent leur date. Ce sont des œuvres françaises du dix-huitième siècle. M. le baron Pichon suppose que Louis Renard a pu recevoir les conseils de Watteau. Ce peintre élégant et personnel n'aurait pas désavoué, s'il les avait connus, les ouvrages de Jacques Renard.

« M. le chanoine Gallet, membre de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise, a appelé votre attention sur une œuvre présumée de Jouvenet. Je voudrais bien passer entre M. Gallet et la toile qui l'occupe sans entrer dans le démêlé, car il serait imprudent de prendre un parti avant que la peinture ait été vue de très-près. Il est vrai, M. Gallet l'a soigneusement examinée, mais lui-même n'ose conclure avec assurance. Ses

doutes autorisent notre réserve. Est-ce Jouvenet, Restout, Bon Boullogne, Galloche ou Colin de Vermont qui a peint l'*Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem?* Question délicate. M. Leroy, biographe consciencieux de Jouvenet, aurait donc ignoré l'existence de cette toile? A cela, rien d'impossible. Mais tout le monde connaît l'ampleur et la libre allure de la *Pêche miraculeuse* de Jouvenet. Ses personnages se meuvent avec exubérance. L'air circule autour d'eux. Nous ne retrouvons pas cette aisance robuste dans l'*Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem*. Et, sans vouloir absolument distraire de l'œuvre de Jouvenet cette page nouvellement découverte, nous serions d'avis avec M. Gallet que Jouvenet, s'il en est l'auteur, a dû peindre ce tableau antérieurement à ceux de Saint-Martin des Champs. Nous pourrions même aller plus loin dans notre hypothèse. Jouvenet est l'élève de Le Brun, Voltaire nous l'a dit, et son témoignage n'a pas été contesté. Or, le premier peintre de Louis XIV a traité, lui aussi, l'*Entrée de Jésus-Christ à Jérusalem*. L'œuvre est au Louvre. Elle date du mois d'avril 1689. La toile de Jouvenet serait donc antérieure au tableau de Le Brun, sans quoi l'ordonnance de l'œuvre du maître aurait suggéré à son élève la pensée de mieux distribuer sa composition, de faire plus éclatante et plus générale l'acclamation populaire en cette marche glorieuse qu'il voulait rappeler. Si Jouvenet était vraiment l'auteur du tableau qu'on lui attribue, il l'aurait peint dans sa jeunesse. Mais est-ce bien Jouvenet qu'il convient de nommer ici?

« Les Égyptiens travaillaient le granit; les Grecs, le pentélique et le paros : les Angevins sculptent l'ardoise. M. le docteur Pissot, président de la Société des Sciences, Lettres et Beaux-Arts de Cholet, a décrit un Cadran solaire daté de 1643, portant à son centre le masque du soleil accosté du blason de Gabriel Boylesve, successivement chancelier de l'Université d'Angers, chanoine de Notre-Dame de Paris, aumônier du Roi et évêque d'Avranches. Le personnage est connu. Son nom se trouve mêlé au procès de Fouquet; mais sans aucun doute la Section des Beaux-Arts ne s'était pas encore occupée de Gabriel Boylesve, et j'admire que la mémoire du prélat soit évoquée dans cette enceinte sur le seul témoignage du Cadran solaire de son jardin. Les sculpteurs en ardoises, si modestes qu'ils demeurent, avaient droit à l'hommage

d'un érudit. Remercions M. le Président de la Société des Beaux-Arts de Cholet d'avoir rappelé les noms de Mazouy et de maître Guillet, tous deux versés dans l'art de l'intaille sur la pierre friable, que Chateaubriand comparait aux plumes du bouvreuil. « Aussi bien, — le mot est d'un sculpteur, — c'est le statuaire qui donne ici-bas l'immortalité; combien d'êtres seraient oubliés, inconnus des générations de l'avenir sans le ciseau de l'artiste! »

« Qui parle ainsi? David. Et je ne me défends pas de songer à lui en ce moment, puisque l'écrivain qui vous a entretenus des ardoises sculptées s'est fait également l'historien du buste colossal du général Travot, exécuté par David pour la ville de Cholet.

« L'étude, d'ailleurs très-brève, consacrée à ce monument, débute par un trait de générosité et s'arrête sur une note douloureuse. Le buste du général qui mérita le surnom de « Pacificateur de la Vendée » mesure près d'un mètre. David d'Angers ne voulut accepter que cinq cents francs pour ce travail. Nous le savions, ces actes de désintéressement étaient familiers à l'artiste, mais serait-ce une raison pour n'en rien dire? Assurément non. Eh bien, on vous l'a raconté. Le buste de Travot, dépossédé de la place qu'il occupait dans un intérêt de voirie, n'a d'autre socle aujourd'hui qu'un cube de briques superposées. C'est peu. L'homme et l'œuvre ont droit à plus de respect. La ville de Cholet voudra relever le piédestal du général Travot, dont l'image imposante et sévère lui a été si gracieusement offerte.

« Je voudrais au moins avoir été derrière la tapisserie », écrivait un jour avec une pointe de regret madame de Sévigné. Nous ne saurions tenir le même langage après avoir entendu M. Léopold Gravier, Président de la Société du Musée d'Aubusson. Votre confrère nous a permis de passer derrière la tapisserie. Il nous a mis dans le secret. Nous savons maintenant l'histoire assombrie des fabriques d'Aubusson et de Felletin, décorées au dernier siècle du titre retentissant et trompeur de « manufactures royales » alors qu'elles appartenaient à l'industrie privée. Les tapissiers d'Aubusson, sous la plume de M. Gravier, se révèlent à nous comme des plébéiens énergiques, patients, laborieux et habiles. Ils ont connu les privations et la gêne. La monographie que leur consacre le délégué de la Société du Musée nous a fait songer à certains chapitres du livre de Le Play, *les Ouvriers européens*. C'est

presque une étude d'économie sociale qui vous a été présentée. Étude instructive et convaincue. Après tout, les Gobelins ont eu leur historien. Beauvais a ses annales. Aubusson devait trouver un défenseur. Que si le plaidoyer de l'auteur d'*Une industrie artistique au dix-huitième siècle* semble, à de certains endroits, écrit *pro domo*, n'en soyons pas offensés : la maison dont il a parlé est moins la demeure de l'écrivain que celle de l'artisan, de l'artiste, du génie français dans une certaine mesure, du labeur continu et résigné : ce sont des titres.

« De la tapisserie au vêtement, la distance n'est pas grande. M. Forestié, membre de l'Académie des Sciences, Lettres et Arts de Montauban, bouleverse toutes les notions en cours sur le luxe à notre époque. N'en doutons plus : la vie humaine est un perpétuel recommencement. L'analyse que M. Forestié a faite des étoffes, du costume, des bijoux dont les Montalbanais du quatorzième siècle se paraient volontiers, est un chapitre attachant. Foin de la gêne qui aurait été le partage des gens de métier en ces temps lointains! Les négociants de Montauban ne font commerce que de chemises brodées, d'anneaux d'or garnis de perles, saphirs, grenats et turquoises, de coffrets d'argent, de riches colliers et de fermaux. Le cendal et la soie servent à façonner les ajustements, rehaussés de broderies, de lacs, de cordons et de rubans. On croirait lire une page des *Mille et une Nuits*. Et cependant, la fiction n'a point de part dans le travail de M. Forestié. Ce qu'il écrit, il l'emprunte au manuscrit en langue romano-provençale connu sous le titre de *Livre des comptes des frères Bonis*, marchands montalbanais de 1338 à 1368. Mais quoi de surprenant à la constatation de ce luxe? Soupçonnez-vous l'écrivain d'une complaisance outrée envers ses concitoyens d'autrefois? il vous répondra en rappelant un mot de Guillaume Le Breton : « On n'aperçoit que satin, drap écarlate et fin linon; le paysan ému de se voir dans la tenue d'un empereur, se juge l'égal de toutes les puissances. » Le chroniqueur qui tenait ce langage est mort dans la première moitié du treizième siècle. L'aveu ne laisse pas d'être instructif. Ce qui le serait plus encore, c'est le savant glossaire rédigé paar M. Forestié dans le but de faire connaître chaque pièce du vêtement ou de la parure de nos pères, mais il est entendu que l'érudition n'est pas notre domaine. Les Sections d'Histoire et d'Archéologie nous défendent

d'empiéter. Pour un peu nous nous excuserions publiquement d'avoir osé lire jusqu'au bout un curieux mémoire dont nous ne devrions connaître que le préambule.

« L'étude de M. Godard-Faultrier, de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts d'Angers, a trait à deux ivoires sculptés. L'un provient d'un diptyque ou d'une couverture de livre et représente divers symboles relatifs à l'Immaculée Conception. A quel siècle appartient ce travail? La forme d'une tiare timidement ciselée dans le bas-relief justifie le raisonnement de M. Godard-Faultrier. Il est indiscutable que la tiare décorée d'un seul diadème nous reporte au treizième siècle. Mais l'ivoire en question compte-t-il autant d'années que ce détail le laisse supposer? Qui nous dit que l'artiste anonyme auquel est dû ce bas-relief n'est pas un homme du dix-septième siècle qui aura volontairement traité son sujet dans un sentiment archaïque? Si nous sommes en face d'une reliure, l'ivoirier s'est peut-être appliqué à ressaisir le style des maîtres du moyen âge, afin que son travail parût être contemporain du manuscrit auquel il allait servir d'enveloppe. Hypothèses, me direz-vous. Eh! sans doute, Messieurs; mais quelque désir que l'on ait de se faire une certitude de toutes choses, pour peu que l'on soit sincère, on n'y parvient pas du premier coup. D'ailleurs, quelle qu'en soit la date, l'ivoire décrit par votre confrère présente des particularités dignes d'attention.

« M. Godard-Faultrier vous a parlé aussi de l'Olifant du Musée Saint-Jean. Nous nous garderons d'émettre la moindre hypothèse sur l'origine ou l'usage de ce précieux ivoire. Les scènes fantastiques qui le décorent ont exercé la sagacité des archéologues. Cet Olifant vient-il de Damas? Est-il un ressouvenir de la trompe de Roland sonnant les charges légendaires de Roncevaux? Le temps nous presse. Laissons à M. Godard-Faultrier, l'un des doyens des conservateurs de nos Musées, le soin de scruter cette énigme. Aussi bien, je ne puis l'oublier, la Société d'Agriculture, Sciences et Arts à laquelle appartient M. Godard, héritière directe de l'Académie d'Angers, célèbre, cette année même, son deuxième centenaire. Cette longévité, qui n'a rien de la vieillesse, nous rassure. Il n'est pas de problème dans les sciences, l'art ou les lettres que l'Académie d'Angers ne soit certaine de résoudre. Car voilà deux cents ans que des générations laborieuses s'y rencontrent, et les

ancêtres au déclin de leur vie peuvent toujours adresser à leurs successeurs le mot de Varron :

Nunc cursu tibi lampada trado.

« Mais quelle imprudence est la nôtre ! Qu'est-ce que l'Académie d'Angers, sinon la sœur cadette de l'Académie de Peinture, dont le Secrétaire perpétuel daigne présider en ce moment à vos débats ? Et ce qui aggrave notre faute, c'est que cette sœur cadette n'est pas du même lit que son aînée.

« Voilà que notre anxiété redouble. Nous devons résumer l'étude de M. Vidal, délégué de la Société de Statistique de Marseille, sur la Gravure et ses transformations. Ce mémoire renferme deux thèses. Une reproduction mécanique de l'œuvre d'art doit être préférée, d'après M. Vidal, à la reproduction par le burin. La raison que donne l'auteur est celle-ci : l'appareil traduit, tandis que la main du graveur interprète. Une femme d'esprit avait tenu le même langage, en s'excusant toutefois de parler de choses qui lui étaient étrangères. A notre humble avis, le principe émis par George Sand confine au paradoxe. Répudier l'art au profit du métier serait une doctrine dangereuse. Sans doute, l'art du graveur a ses lois précises que n'ont pas toujours respectées des maitres indociles. Eh ! nous le savons trop, l'homme n'est pas parfait. On a vu de par le monde plus d'une loi transgressée. Mais bannir le burin au nom des crimes inoffensifs, souvent aimables, de quelques graveurs, ce serait aller loin. Recourons à nos auteurs. Un écrivain d'art de ce temps s'est demandé comment il se fait que les estampes soient plus recherchées de nos jours qu'elles ne l'ont été à aucune époque. « D'où vient, dit-il, qu'on se les dispute dans les ventes publiques avec une passion que nos pères ne connaissaient pas ? » Et le critique de répondre : « Peut-être aux yeux des partisans les plus déclarés de la photographie appliquée à la reproduction de modèles d'un certain ordre, la stricte mais inerte véracité inhérente à ce mode de fabrication a-t-elle pour effet d'en démontrer l'insuffisance au point de vue esthétique et de faire ressortir d'autant mieux les conditions privilégiées, les secrets avantages de l'art proprement dit. » Je trouve ces lignes dans la vie de Gérard Edelinck, par M. le vicomte Delaborde. Si George Sand avait pu lire cette étude, elle eût accentué encore l'éloge d'Edelinck, qui

lui échappe dans un coin de phrase, de ce maître qui « a su posséder ce grand mérite, — c'est son historien qui parle, — de s'identifier par ses combinaisons pratiques, aussi bien que par le fond de son sentiment, avec l'esprit et le style des originaux qu'il reproduit ».

« Voilà, ce nous semble, gagnée la cause de la gravure. La prééminence de l'art sur le métier cesse d'être en discussion. Que les disciples d'Edelinck se lèvent dans l'école, et nous leur ferons fête. Au surplus, ces maîtres désirés, vous les acclamerez peut-être demain, car M. Vidal vous a fait part d'une grande nouvelle. Dans la seconde partie de son travail, il a su démontrer, avec preuves à l'appui, que le nombre des graveurs va croissant. A ne prendre que les Salons annuels comme base de statistique, on relève, en 1876, 169 exposants, tandis qu'en 1884 ils atteignent le chiffre de 350. A la bonne heure! L'appareil de Daguerre n'a pas déconcerté l'artiste; des mains vaillantes savent tenir le burin. Que la lutte se prolonge encore, et le sceptre actuellement partagé sera repris un jour de haute lutte par quelque jeune maître. C'est, du moins l'espoir que fait naître en nous la conclusion du mémoire de M. Vidal.

« Demandez aux paysans de la vallée de Campan combien de temps exige l'ascension du Pic du Midi. — « Quatre heures, répondront-ils, si vous allez doucement, et six si vous allez vite. »

« M. Parrocel, de l'Académie de Marseille, se garde de presser le pas. Rien de hâté dans son œuvre, et voilà que l'*Histoire documentaire de l'ancienne Académie de Peinture et de Sculpture de Marseille*, la biographie de ses directeurs perpétuels, l'étude attentive de leur œuvre, la mise au jour de leur correspondance prennent sous la plume de l'écrivain provençal les proportions d'un monument. Encore une année, et le livre sera fait. Avec moins de patience et de soins, l'auteur aurait pu tracer un rapide tableau des actes de l'Académie dont il a voulu être l'historiographe, mais ce sont avant tout des documents, des pièces d'archives que M. le ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes vous demande de réunir et de mettre en œuvre. Le délégué de l'Académie de Marseille a donc bien saisi le sens de l'invitation qui vous est adressée. Verdiguier, Fenouil, Dandré-Bardon, Soufflot, de Caylus, Mariette, les Vernet, Cochin sont nommés à chaque page du volume manuscrit de M. Parrocel. Les lauréats du

prix de Rome, recommandés, à leur départ pour l'Italie, aux membres de l'Académie de Marseille, s'arrêtent dans cette ville hospitalière. La réception qui leur est faite est ensuite relatée dans la correspondance régulière qu'entretient l'Académie de Marseille avec celle de Paris. Cet ensemble de pièces dans lesquelles il est accidentellement parlé des académies de Toulouse, de Bordeaux, de Poitiers, de Rouen, jette une vive lumière sur la vie intellectuelle dans nos provinces pendant le dernier siècle. De pareilles études rétrospectives font honneur au patriotisme non moins qu'à la persévérance éclairée de leurs auteurs.

« Qui donc a dit qu'on ne saurait lire avec plaisir un livre jusqu'au bout avant de savoir si l'auteur est doux ou colère, brun ou blond, marié ou garçon?

« Je crois que cette remarque n'a pas échappé à M. Castan, membre de la Société d'Émulation du Doubs, qui a envoyé au Comité des Sociétés des Beaux-Arts une Notice sur les Musées de la ville de Besançon et le nouveau catalogue de ces collections. Ce nouveau catalogue, c'est M. Castan qui le prépare. Or, le signe caractéristique de son livre, c'est une constante recherche de l'époque exacte et des circonstances auxquelles se rattache l'œuvre décrite. Le commentaire historique, si nous en jugeons par les extraits soumis au Comité, ne tient pas moins de place dans le nouveau travail de M. Castan que la description des ouvrages confiés à sa garde. Ainsi avait procédé Villot, lorsqu'il composa les livrets du Louvre. Mais Villot s'était borné à l'histoire circonstanciée des chefs-d'œuvre : votre confrère fait plus. En lui le critique marche de pair avec l'historien. Lisez les commentaires relatifs au triptyque de Van Orley, à certains tableaux de François Le Moyne, de Vincent, de Lenoir, au portrait de Nicolas de Granvelle par Titien, et vous serez informé de toutes choses sur le maître, sur son œuvre et sur le Musée qui l'abrite.

« Soit. Que les Musées de Besançon aient eu besoin d'être connus, passe encore! Mais les Musées de Versailles! Il est évident que nous n'avions rien à apprendre sur ces collections. Erreur. M. Dutilleux, de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise, vous l'a démontré. L'histoire des Musées de Versailles, pendant la période révolutionnaire, l'Empire et les premières années de la Restauration n'était pas faite. Du moins les

efforts généreux de l'Administration versaillaise tendant à constituer un Musée spécial de l'école française dans le palais de Louis XIV, construit par Mansart, décoré par Le Brun, Mignard, Girardon, Coyzevox; l'initiative de la population s'opposant à ce que le Château fût dépouillé de ses toiles et de ses statues, étaient de nature à tenter un écrivain de la région. M. Dutilleux a tracé avec une élégante sobriété le tableau des vicissitudes que subit, dès sa création, le Musée de l'école française. Les galeries de Versailles, telles que les a faites le Gouvernement de Juillet, ont un caractère historique. Le Musée, laborieusement créé après 1792, aurait renfermé les chefs-d'œuvre des peintres français. Si nous saisissons toute la pensée de M. Dutilleux, l'historien regrette certainement la dispersion des toiles un instant réunies dans le palais de Versailles. Qu'il nous permette de le lui dire, nous ne partageons pas les mêmes regrets. M. Dutilleux vous a rappelé que les tableaux de Le Sueur, peints pour les Chartreux, ont fait partie du Musée de l'école française à Versailles. Or, dès 1802, Naigeon, conservateur du Musée du Luxembourg, allait réclamer les toiles de Le Sueur et les emportait au palais du Sénat. De nos jours, ces œuvres sont au Louvre, et nous souhaitons qu'elles n'en sortent jamais. Reléguer à Versailles Poussin, Le Sueur, Le Brun, Watteau, David, Prud'hon, Ingres, lorsque Raphaël, Rubens, Rembrandt régneraient au Louvre, ce serait abdiquer la part d'influence à laquelle doit prétendre l'école française. On ne fera jamais trop de place à nos maîtres nationaux dans les galeries du Louvre tant que les grandes écoles y seront en présence. Mais si nous ne pouvons souscrire au vœu bien naturel de M. Dutilleux, nous le remercions de sa monographie toute nette et précise, émaillée de pièces officielles agencées sans effort et dont la lecture instruit et retient.

« Les mémoires sur l'Académie de Marseille, les Musées de Besançon et de Versailles, sont les seuls que vous ayez rédigés en 1886 sur ce que j'appelle des institutions. Les biographies que vous avez offertes au Comité sont plus nombreuses. Essayons de dire avec brièveté quels enseignements découlent de ces travaux.

« Quelqu'un qui ne doit pas attendre lorsqu'on parle du Louvre comme nous venons de le faire, c'est Louis-Antoine Lavallée, secrétaire général du Musée, de 1804 à 1816. Prud'hon ne nous avait laissé que son portrait; M. Marcille, président de la Société

des Arts d'Orléans, a fait entrer cette toile dans le Musée qu'il dirige avec l'enthousiasme, je devrais dire le culte du connaisseur et de l'artiste. Puis, dépassant Prud'hon, votre confrère a voulu raconter les heures de travail, d'intelligence, de dévouement et de patriotisme d'un homme que les événements de 1815 ont fait le défenseur le plus immédiat de nos trésors d'art. L'histoire de l'enlèvement des toiles amassées au Louvre par la conquête est bien connue, mais on ne s'y arrête pas volontiers. La part très-active prise par Lavallée dans une résistance équitable aux injonctions sans mesure des alliés doit lui être comptée. M. Marcille a donc eu raison de s'arrêter en face de ce fonctionnaire, de cet homme de second plan, dont l'assiduité, le talent et le courage civique pourront toujours être cités en exemple.

« Étrange contraste! Lavallée reçut la croix d'honneur pour avoir tenu tête aux puissances étrangères : Joachim Le Breton, qui n'avait fait que blâmer au sein de l'Académie des Beaux-Arts la conduite des Alliés, fut frappé par le pouvoir. Jean-François Le Breton, né près de Laval en 1762, et dont M. Tancrède Abraham, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne, a esquissé la vie, est-il de la même famille que Joachim Le Breton? Peintre, anatomiste et physicien, Jean-François avait en lui les qualités d'un professeur. Il fut chargé d'un cours à l'Institution des Sourds-Muets à Paris. C'est dans ce poste qu'il mourut. M. Abraham a recueilli le portrait de l'artiste, quelques lettres, des anecdotes, des dates précises : à d'autres maintenant de reconstituer, s'ils le peuvent faire, l'œuvre du peintre.

« Fontenelle, au dire de Sainte-Beuve, avait pour principe qu'il ne faut donner dans le sublime qu'à la dernière extrémité et à son corps défendant. La maxime est consolante. Les Blut, que leur compatriote M. Durieux, de la Société d'Émulation de Cambrai, vous a présentés, se sont interdit de jamais tomber dans le sublime. Mais le talent suffit à recommander un nom. Et lorsque, pendant deux siècles, la pratique de l'art se transmet avec le sang dans une même famille, elle devient honorable Ainsi en a jugé M. Durieux, et ses clients du Nord, Cornil, Jean II, François, Michel, Bastien, Léonard Blut, étroitement groupés sous sa plume autour de leur ancêtre Jean Blut, peintre en titre de la ville et de l'église de Cambrai, de 1585 à 1616, ont l'aspect sérieux d'une dynastie

d'artistes, secondaires sans doute, mais dignes d'être connus.

« Qui oserait nous contredire? les autographes ont une saveur et un parfum d'un caractère à part. Les anciens recherchaient ces sortes de documents, et les modernes imitent sur ce point les anciens.

« M. Le Breton, directeur du Musée céramique de Rouen, aime les autographes d'artistes, et, en homme qui espère de longs jours, il recueille volontiers les lettres de la veille, se promettant sans doute de leur faire prendre des années dans son portefeuille. Vaine combinaison! Qu'un homme comme Baudry vienne à mourir, M. Le Breton se souvient qu'il est parlé de Baudry dans des lettres de Schnetz qu'il possède, et le collectionneur n'hésite pas. Il ouvre devant vous son portefeuille. Ce n'est point à nous de parler de Baudry. Le peintre distingué, l'homme sincère et droit sera bien jugé par ses pairs. D'autre part, nous nous sentons inhabile à résumer les lettres de Schnetz. Des pages familières échappent à l'analyse. Mais ce qu'il faut retenir de la lecture de M. Le Breton, c'est l'amour de Rome qui se trahit dans la parole écrite du peintre octogénaire, c'est cette noble passion dont Beulé à si bien dit : « L'amour de Rome, le culte d'un admirable pays et de la race privilégiée qui l'habite, n'a pas seulement rempli la longue carrière de Schnetz, c'est le secret de toute cette carrière. » Vous avez entendu le vieux maître demander qu'on le laissât achever un directorat de vingt années! Touchante supplication qui justifie pleinement cette autre parole de l'écrivain que je rappelais : « La villa Médicis a été le but de tous les efforts de Schnetz pendant sa jeunesse, un regret et un rêve dans son âge mûr, une véritable possession pendant le reste de sa vie. » Un semblable éloge a son prix, et M. Le Breton a bien servi, selon nous, la mémoire de Schnetz par le choix des lettres qu'il vous a lues.

« On voudrait s'attarder sur les pas du sculpteur *Amabilis* que M. Marionneau, de l'Académie de Bordeaux et correspondant de l'Institut, nomme à plusieurs reprises dans son étude sur les anciens Artistes aquitains et les Peintres officiels du vieux Bordeaux. Mais ce sculpteur, en vogue à l'époque gallo-romaine, se dérobe à l'adulation des modernes. Nous ne connaissons guère que son nom et peut-être son profil. Ainsi les *graffiti* de Pompéi éveillent la curiosité du touriste sans la satisfaire. Ces sortes d'inscriptions, plus

qu'à moitié frustes, jettent assez de clarté sur le passé pour qu'on s'y attache, et lui laissent cependant de son mystère. Jacques Gaultier, Jas le Roy, Guillaume Cureau, François Bassemont, maîtres plus récents, sont aussi serrés de plus près par l'historien qui n'a rien omis de ce que renferment les archives locales sur les fonctions ou les œuvres de ces peintres provinciaux. En s'excusant d'être bref et de glaner seulement dans le champ d'autrui, M. Marionneau, par son nouveau travail, apporte à l'histoire de sa ville natale la coopération d'un de ces efforts utiles que Montaigne appelait le coup de jarret du Basque.

« Nous ne quittons pas la Guyenne avec M. Arnaud Communay, vice-président de la Société des Archives historiques à Bordeaux. Les lecteurs de la *Revue de l'Art français* se sentent redevables à cet écrivain de connaître depuis quelques mois le véritable auteur de la statue de la Renommée conservée au Louvre et attribuée à tort au sculpteur Berthelot. Pierre Biart à sculpté cet ouvrage. C'est en compulsant les archives de Cadillac que M. Communay a fait sa découverte. Deux pièces tirées du même fonds vous ont été présentées par M. Communay. L'une est un marché passé entre le duc d'Épernon et les sieurs Pierre Ardouin et Louis Cothereau, maîtres maçons. La seconde pièce est une donation de joyaux faite par la vicomtesse de Ribérac aux enfants du duc d'Épernon. Nous serons bref sur ces documents appelés à trouver place dans un ouvrage développé que prépare l'auteur sous le titre : *la Chronique de Cadillac*. Sachons-lui gré de la primeur.

« D'Épernon, que me veux-tu?

« M. Braquehaye, directeur de l'École municipale de dessin de Bordeaux, a voulu dresser la nomenclature des artistes employés par le fastueux duc dans son château de Cadillac. Nous rencontrons naturellement Louis Cothereau et Pierre Ardouin dans le relevé de M. Braquehaye, mais lui aussi a sa trouvaille. Une riche Colonne autrefois érigée dans l'église de Saint-Cloud et destinée à supporter un vase qui renfermait le cœur de Henri III est actuellement à Saint-Denis. On l'attribuait à Barthélemy Prieur : elle est l'œuvre d'un sculpteur de Cadillac, Jean Pageot, aux ordres de d'Épernon. Le texte du marché vous est apporté par M. Braquehaye. Le même auteur s'est occupé des tapisseries de Cadillac et de la suite, représentant l'*Histoire de Henri III* exécutée sur l'ordre de l'ancien

mignon devenu gouverneur de la Guyenne. M. Braquehaye signale vingt-deux pièces de cette tenture, dont il nomme les auteurs et précise le sujet. M. le baron Pichon, qui a parlé de la même commande, croit à l'existence de vingt-six pièces, et M. Lacordaire, l'ancien directeur des Gobelins, s'appuyant sur un inventaire officiel, nous avait dit que la tenture provenant de Cadillac comportait vingt-sept pièces. Il est donc possible que l'acte découvert par M. Braquehaye, dans l'étude de Me Médeville, ne soit pas l'unique pièce relative à la tapisserie de Henri III.

« Joubert se contentait d'achever ses pensées, mais il ne lui vint pas à l'esprit de les joindre entre elles. Autre est la pente naturelle de M. Jacquot, de la Société d'Archéologie lorraine à Nancy. Saint-Joire, Claude Moucherel, Ligier Richier, Georgin, Deruet, Melling, Gille dit Provençal, Maurice, le miniaturiste courtisan très-apprécié de Catherine II, seraient assez surpris de se rencontrer dans le même salon. Aucune affinité sensible entre ces peintres, sculpteurs et facteurs d'orgues. Je me trompe, ils sont Lorrains. Et, depuis de longues années déjà, M. Jacquot aime à parler ici de sa province. Que le lien dont il fait usage pour tenir rapprochées les notes éparses qu'il recueille soit peu visible, votre confrère le sait. Mais que lui importe s'il a mis au jour un détail oublié sur des maîtres qu'une bataille perdue a faits des étrangers; que lui importe si ses pages légères doivent évoquer en France le souvenir aimé de la Lorraine?

« Je me hâte, Messieurs.

« Trois mémoires vous ont été lus sur des sculpteurs trop peu « connus.

« C'est d'abord une biographie très-succincte d'André Supplice, ou Sulpice, artiste berrichon, qui exécuta, vers la fin du quinzième siècle, les magnifiques Stalles de la cathédrale de Rodez. Sulpice avait précédemment travaillé à Mende, à Villefranche et à Béziers.

« On vous a dit les travaux et la vie privée de Gabriel Allegrain le fils, membre de l'Académie de Saint-Luc, qui fut employé en 1764 à l'arsenal de Rochefort.

« Vous savez désormais quelles furent les relations de Louis-Claude Vassé avec Pierre-Jean Grosley, dont le souvenir est cher aux érudits.

« M. André, de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts de la

Lozère, s'est fait le biographe de Sulpice. Gabriel Allegrain doit à M. Audiat, président de la Société des Archives historiques de l'Aunis, d'être moins ignoré. M. Henri Stein, secrétaire de la Société Historique et Archéologique du Gâtinais, est l'auteur de l'étude sur Vassé.

« Ces trois notices, égales par le savoir, le ton mesuré, les proportions, font songer aux parties distinctes d'une même œuvre, et leur lecture nous remet en mémoire l'épigramme célèbre de Léonidas de Tarente sur une élégante broderie, œuvre collective de trois artistes.

« J'ai nommé la Société Historique du Gâtinais. Fondée il y a peu d'années par l'un des vôtres, M. Edmond Michel, cette Société vient de perdre son fondateur. Je ne puis me défendre de saluer en passant cet homme jeune encore, enlevé trop soudainement aux importants travaux qu'il préparait. Il avait, ici même, parlé en érudit et en critique des peintres Tischbein et de la Sculpture tumulaire dans l'Orléanais. A l'issue de votre session de 1881, M. Michel avait reçu la croix de la Légion d'honneur.

« Nicolas et Jacques Wilbault, de Château-Porcien, petite localité du département des Ardennes, sont des peintres provinciaux que M. Jadart, secrétaire général de l'Académie de Reims, s'est appliqué à mettre en lumière. Nicolas est né en 1686; Jacques, son neveu, meurt en 1806. Pendant plus d'un siècle, églises, demeures seigneuriales, habitations bourgeoises furent décorées par le pinceau fertile des deux artistes. M. Jadart a soigneusement reconstitué leur œuvre disséminée.

« Regnaudin n'appartient pas à la province. L'élève de François Anguier, l'émule de Thibault Poissant et de Girardon se rattache à la grande pléiade des sculpteurs dirigés par Le Brun. Toutefois, il revenait de droit à M. Bouchard, président de la Société d'Émulation de l'Allier, de se faire l'historiographe de Regnaudin. L'habile maître est né à Moulins le 18 février 1622, et non pas en 1627, comme on l'avait toujours dit. M. Bouchard vous a présenté l'acte de baptême de l'artiste. Il y a plus, c'est à Moulins que se voit le riche mausolée de Henri II de Montmorency, sculpté par Anguier avec la collaboration de Regnaudin. Mais je ne puis me laisser conduire par M. Bouchard au Louvre, à Saint-Germain, à Versailles, à l'Académie de Peinture. L'écrivain ne se borne pas à produire des

documents nouveaux : il aime son modèle et raconte sa vie avec cette chaleur pénétrante qui circule dans certains éloges de Guillet de Saint-Georges. Procès-verbaux, marchés, contrats, comptes des bâtiments, M. Bouchard a tout compulsé sur Regnaudin. Tant de recherches sagement condensées et des jugements de goût émis à propos témoignent d'un haut labeur.

« Un poëte a dit :

Nous avons trop d'auteurs qui n'ont fait qu'un ouvrage.

« Le mot ne s'applique pas à Marillier, « cet émule d'Eisen et de Gravelot, » c'est M. Duplessis qui le qualifie de la sorte, a laissé des traces de son esprit inventif « dans la plupart des livres imprimés au dix-huitième siècle ». Maint écrivain lui doit la part la plus durable de ses propres ouvrages. Les iconographes se sont occupés de l'œuvre de Marillier. A son tour, M. Lhuillier, vice-président de la Société d'Archéologie de Seine-et-Marne, s'arrête un instant devant le spirituel dessinateur. Mais, si M. Lhuillier est homme à marcher d'un pas ferme sur les grandes routes, nous constatons en retour que cet auteur ne suit pas volontiers les chemins battus. Il les évite. Aussi n'est-ce point un simple catalogue de l'œuvre de Marillier qui vous est offert. Un pareil travail mériterait de reste que l'on sût gré à M. Lhuillier de l'avoir composé. Mais non. Le catalogue de l'œuvre de Marillier n'est ici qu'une sorte d'appendice, et le gros de l'arbre, comme disait Le Brun en parlant de Raphaël, le fond de la monographie que vous avez applaudie est une étude aussi complète, aussi neuve qu'imprévue sur l'homme intime et le citoyen. Personne encore n'avait observé cette face tout à fait ignorée de la vie de Marillier. Vous doutiez-vous, Messieurs, en feuilletant les Fables de Dorat, que le fin dessinateur qui a sauvé ces poëmes légers de l'oubli avait rempli après 1789, désigné par le libre suffrage de ses concitoyens, les fonctions de président de district, d'administrateur de département, et plus tard celles de juge de paix et de maire de village? Vanité de la gloire humaine! vous avez entendu M. Lhuillier rappeler ce mot charmant d'un octogénaire de Boissise à qui votre confrère s'était adressé au cours de son enquête sur Marillier.

« C'était un habile dessinateur? » dit M. Lhuillier au paysan.

« Et celui-ci de répondre :

« Je ne sais pas si M. Marillier dessinait, mais c'était le bourgeois de Beaulieu qui récoltait le meilleur vin du terroir, et il donnait tous les ans la moitié de sa cuvée à ceux qui n'avaient pas de vignes. »

« Conclusion, Messieurs, Marillier fut un homme de cœur, et le cœur vaut mieux que l'esprit.

« Les Graveurs abbevillois ferment le cortége des maîtres provinciaux dont on vous a entretenus pendant cette session. M. Delignières, vice-président de la Société d'Émulation d'Abbeville, s'est fait ici l'introducteur de ces trente-neuf artistes nés dans la même région. Il ne nous déplaît pas de voir M. Delignières chercher dans le caractère et le tempérament picard la raison d'être de cette vocation si généralement suivie, et avec honneur, par ses compatriotes. Trente-neuf graveurs, c'est presque le nombre exigé pour constituer une académie. Et lorsque Claude Mellan, Jean Lenfant, les Poilly, Daullé apparaissent dans les rangs de la phalange abbevilloise, on se croit volontiers chez des « immortels ». L'âme des sites n'est sans doute pas étrangère à cette transmission d'aptitudes qui permet de dire « l'école d'Abbeville » comme on dit parfois « l'école de Langres » en songeant à Duvet et à Boillot, ou « l'école d'Orléans » devant les estampes de Pierre Vallet, de Jean Chartier et d'Étienne Delaune. Mais M. Delignières y met trop de réserve. S'il rend hommage, et avec raison, à la science impeccable de ses devanciers, notamment M. de Montaiglon et M. Duplessis, nous estimons que l'historien des graveurs abbevillois, très-informé lui-même et juste appréciateur des hommes dont il s'occupe, peut étendre sans péril son travail d'ensemble. N'est-ce pas M. Duplessis qui s'est excusé de ne pouvoir « sacrifier l'histoire générale à l'histoire de telle ou telle province que chacun peut étudier à loisir dans des monographies spéciales » ? Mais encore faut-il que ces monographies aient été faites. Par ses études passées, son goût, ses loisirs, le lieu de sa résidence, M. Delignières paraît désigné pour composer le livre dont il a tracé le canevas.

« Un dernier mot.

« Quelques Athéniens s'aventurèrent un jour à travers la Sicile. Pindare, Eschyle et Simonide les y avaient précédés. Les voyageurs comprirent qu'ils ne pourraient captiver les Siciliens qu'en leur parlant d'Euripide. C'est ce qu'ils firent, On les vit réciter les

strophes mâles et sévères des chœurs d'*Hippolyte*. Leur séjour fut un triomphe. De retour dans leur patrie, les Athéniens publièrent l'événement et allèrent remercier Euripide des acclamations qu'ils avaient moissonnées. Le poëte, touché de la reconnaissance de ses compatriotes, écrivit pour eux le dialogue des *Moissonneurs*.

« Je ne sais, Messieurs, si vous êtes partis d'Athènes, mais vous vous trouvez sûrement dans la ville d'Eschyle et de Pindare. Trop de gloire resplendit au front de la grande cité pour qu'elle prête aisément l'oreille à nos humbles discours. Vous le saviez, de reste, car vous aussi vous avez parlé d'Euripide, c'est-à-dire de Puget, Marillier, Sulpice, Regnaudin, Pageot, Renard, les Wilbault, Mellan, ces poëtes du marbre ou de la toile dont s'enorgueillissent vos régions. Le succès a couronné vos efforts. Suivez maintenant l'exemple des Athéniens. Quand vous serez de retour dans vos provinces, dites bien haut l'intérêt et le charme de cette session. Faites des prosélytes. Gagnez de nombreux esprits à la cause de l'art national. Ce n'est pas assez : remettez-vous à l'œuvre. Il se peut que les maîtres dont vous avez fait vos clients ne se soient pas livrés sans réserve. On peut apprendre encore à leur école. Qui sait? Plus d'un sans doute vous ménage de nouvelles confidences. Ainsi le poëte offrit à ses concitoyens sa pièce des *Moissonneurs*. Ne négligez donc pas d'aller remercier Euripide. »

Après la lecture de ce rapport, M. le Président remercie MM. les Délégués qui ont bien voulu prendre part aux réunions, et les invite à assister à la séance solennelle qui aura lieu demain samedi, à la Sorbonne, sous la présidence de M. le Ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes.

L'ordre du jour étant épuisé, M. le Président déclare close a session de 1886, et la séance est levée à cinq heures un quart.

Séance générale du samedi 1er *mai* 1886.

Le samedi 1er mai a eu lieu, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, sous la présidence de M. René Goblet, Ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, l'Assemblée générale qui clôt chaque année le Congrès des Sociétés Savantes et des Sociétés des Beaux-Arts de Paris et des départements.

Le Ministre est arrivé à deux heures, avec M. Robert, son chef du cabinet, et M. de Mouxy de Charrière, son secrétaire particulier.

Il a été reçu par M. Gréard, vice-recteur de l'Académie de Paris, par les hauts fonctionnaires de l'Université et par MM. les membres du Comité des Travaux historiques et scientifiques.

Le Ministre a pris place sur l'estrade, ayant à sa droite M. Alexandre Bertrand, membre de l'Institut, Président du Congrès, et à sa gauche M. Berthelot, membre de l'Institut, Président de la section des Sciences du Comité des Travaux historiques et scientifiques.

MM. Favé, Levasseur, Chabouillet, Alphonse Milne-Edwards, Alfred Maury, Hébert, Bouquet de la Grye, Himly, Geoffroy, Grandidier, Flach, Cosson, membres du Comité des Travaux historiques et scientifiques; MM. Zévort, Liard, Langlois de Neuville, Kaempfen, Poulin, directeurs; MM. Billotte et de Saint-Arroman, chef et sous-chef du 1er bureau du secrétariat, ont également pris place sur l'estrade.

Sur les premiers rangs de l'hémicycle on remarquait MM. Gréard, Tranchant, Ernest Havet, Siméon Luce, Maurice Faure, député, Paul Meyer, le Dr Hamy, Anatole de Barthélemy, Gustave Desjardins, Lyon-Caen, colonel de la Noë, Longnon, Sorel, Beaussire, de Foville, Friedel, Eug. Manuel, Edgar Zévort, Georges Morel, Evellin, Caillemer, Julliot, Lennier, Fierville, Maxe-Werly, Clément Sipière, Chenuau, l'abbé Arbellot, de Marsy, Aug. Vitu, Charles Gide, Broch, Audiat, Fallex, Daguin, Tranchau, l'abbé Trihidez, Dr Gillet de Grandmont.

La musique de la garde républicaine prêtait son concours à cette cérémonie.

M. le Ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes a prononcé le discours suivant :

« Messieurs,

« Une année s'est écoulée depuis que j'ai eu l'honneur de me trouver pour la première fois en votre présence, et je me félicite d'être appelé de nouveau à présider aujourd'hui cette Assemblée. Nous y avons introduit, vous l'avez remarqué, une innovation dont

je vous dois l'explication. Il m'a paru, ainsi qu'à plusieurs membres des plus éminents du Comité, qu'il était juste et désirable, pour l'intérêt comme pour l'utilité de cette réunion solennelle, que le Ministre n'y eût pas seul la parole, mais que la voix de vos sociétés s'y fît également entendre et qu'une lecture empruntée aux travaux de vos Sections reçût les honneurs de l'Assemblée générale, attirant ainsi l'attention publique et la vôtre sur un sujet particulièrement digne d'occuper l'opinion.

« Les applaudissements qui viennent d'accueillir la très-intéressante lecture de M. Monin[1] nous ont, me semble-t-il, donné raison. L'épreuve est faite, et l'exemple, je l'espère, sera suivi désormais.

« Assurément, c'est une idée heureuse, et je dirai tout à fait opportune, que celle d'un vaste inventaire à la fois géographique, administratif et économique de la France il y a cent ans, c'est-à-dire à la veille de la grande date que nous allons prochainement célébrer.

« Ce n'est pas devant vous, qui consacrez votre vie à fouiller patiemment notre passé pour le remettre en lumière, que l'on pourrait méconnaître tout ce qui rattache, non-seulement au point de vue de l'histoire et des souvenirs, mais au point de vue même de l'organisation administrative, la France d'avant 89 à la France d'aujourd'hui. Cependant cette date de 1789 marque une coupure profonde dans notre existence nationale. Une société finit; une autre commence. C'est le moment, suivant la forte expression de Michelet, qu'on vous rappelait tout à l'heure, où la France devient véritablement « une personne ».

« Il semble que notre peuple, après s'être formé péniblement, après avoir traversé une longue et obscure enfance, une jeunesse violente, passionnée, remplie d'aventures brillantes ou funestes, entre maintenant dans l'âge viril, dans l'âge des pensers graves et des labeurs sérieux, où domine la recherche scientifique, où la solution des grands problèmes de l'humanité s'impose, et que, prenant la tête du monde moderne, il montre aux autres peuples le chemin.

« Certes, le moment est bien choisi pour s'y arrêter, pour

[1] Membre de la Société languedocienne de Géographie.

regarder et noter exactement ce qui est, pour dresser l'état de la France.

« Les recherches dont M. Monin vient de vous esquisser le cadre rentrent naturellement dans le cercle de vos études, et l'organisation actuelle des diverses sections, entre lesquelles se répartissent vos sociétés, se prête à merveille à cette grande enquête.

« La géographie en est le point de départ. Vous savez quel mouvement s'est fait depuis plusieurs années en France en faveur de cette science si longtemps délaissée parmi nous. Sur tous les points du territoire se sont formées des Sociétés exclusivement vouées à cette étude, et qui déjà publient à l'envi des documents du plus haut intérêt. L'enseignement même de la géographie se renouvelle et se transforme; à la description des lieux on ne se borne plus à joindre d'arides nomenclatures. On a compris quelle variété de notions de tout ordre comporte un tel enseignement dans l'état des relations entre les peuples modernes.

« C'est pour encourager ce mouvement que le ministère de l'Instruction publique, répondant aux vœux du monde savant, a décidé, l'année dernière, de rattacher les Sciences naturelles aux Sciences mathématiques, physiques et chimiques, et de créer dans le Comité une nouvelle section pour la *Géographie historique et descriptive*.

« Dans l'allocution qu'il vous adressait à l'ouverture du Congrès, votre président a bien voulu remercier le ministre de cette mesure. Je suis heureux de lui entendre exprimer aujourd'hui une satisfaction si complète au sujet des premiers travaux qui se sont produits dans la nouvelle section, et je ne doute plus du développement qu'elle est appelée à prendre. Les Sociétés qui s'y rattachent ne se contenteront pas de poursuivre les recherches laissées inachevées par la *Commission de Géographie historique de l'ancienne France*. Parmi les questions que le Comité doit proposer à leur examen, il ne manquera pas de placer au premier rang celles dont on vient de vous entretenir.

« J'en dirai autant, Messieurs, de votre section des Sciences économiques et sociales. Peut-être n'est-il pas inutile de rappeler ici dans quel esprit elle fonctionne. Beaucoup de personnes s'imaginent à tort que vos travaux et vos publications s'appliquent exclusivement aux anciens temps de notre histoire, et que, par une sorte

de scrupule excessif, vous vous tenez rigoureusement à distance de l'époque moderne, voisine de nous, qui fait précisément l'objet de nos préoccupations.

« Cependant, lorsque la section des *sciences économiques et sociales* a été créée, en 1883, on avait eu soin d'indiquer que « parmi les sujets dont elle partagerait l'étude avec la section d'*histoire et de philologie* pour les siècles passés, et dont elle traiterait spécialement pour la fin du dix-huitième siècle et pour le temps présent », figureraient ceux concernant l'état numérique, comme l'état normal et matériel de la population, la condition des personnes et des terres, le commerce et l'industrie, les corps et métiers, les manufactures, le prix des marchandises, les salaires, la circulation des monnaies, le système financier, l'administration des impôts, les établissements d'instruction, l'organisation judiciaire et l'organisation administrative du pays. Vous le voyez, ce sont précisément les éléments de l'enquête demandée par M. Monin.

« L'instruction adressée à cette époque aux Sociétés Savantes des départements ajoutait que, si les publications de ce genre relatives aux siècles antérieurs au dix-huitième siècle devaient rester dans les attributions de la section d'*histoire* et de *philologie*, les documents inédits se rapportant à une époque plus récente seraient, au contraire, du ressort de la section *des sciences économiques et sociales*.

« La section est déjà entrée dans la voie qui lui était tracée, en mettant à l'étude la question de la « division de la propriété en France avant et après 1789 ». De même, une commission rattachée à cette section s'est chargée de la recherche des documents relatifs à l'instruction publique de 1789 à 1808. De même encore, sur la proposition du Comité, on vient de décider la publication de la correspondance de Carnot.

« D'autres publications analogues suivront celle-ci. Le moment est venu de faire pour la Révolution ce que les savants et les érudits ont fait depuis longtemps pour l'ancien régime, c'est-à-dire de réunir les matériaux qui permettent d'en écrire l'histoire, comme on a préparé avant de l'écrire l'histoire des époques antérieures.

« Les documents abondent. Indépendamment de ceux que contiennnent en grand nombre nos archives nationales, et qui déjà ont pu être consultés par quelques écrivains, les archives des départements doivent être riches de renseignements de toute nature sur

cette période qui s'étend des dernières années du règne de Louis XVI à la fin du siècle. Il s'agit de les faire sortir des cartons où ils sont enfermés.

« Nous sommes bien résolus à favoriser les efforts qui seront faits dans ce but. N'est-ce pas, en effet, le plus solide hommage à rendre à la Révolution que de faire chaque jour la lumière plus grande sur son œuvre? Dissiper les légendes, rétablir la vérité de l'histoire en la puisant aux sources, c'est-à-dire dans les écrits et dans les actes de la Révolution elle-même, c'est le meilleur moyen d'en célébrer dignement le centenaire. Vous nous y aiderez, Messieurs. Les noms des membres qui composent la section et parmi lesquels nous saluons encore l'un des plus glorieux de cette grande époque, nous sont un sûr garant que rien ne sera épargné pour lui élever cet impérissable monument.

« Messieurs, ainsi qu'on le disait justement tout à l'heure, dans ce retour sur le passé, ce n'est pas seulement la curiosité historique qui nous pousse, ni même un sentiment de piété filiale. Nous y devons trouver une leçon et un encouragement. Ce point de départ étant donné, qu'est devenue notre nation au cours de ce siècle ? Qu'a-t-elle fait de l'ancienne France? C'est là la véritable sanction de l'enquête à laquelle on nous convie.

« Vous pouvez vous rendre ce témoignage que, non contents de reconstituer chaque jour quelque part inconnue de l'héritage du passé, vous travaillez aussi à l'accroître par vos savantes recherches dans les divers domaines des Sciences et des Arts.

« Je ne puis songer à donner ici même une idée des travaux de diverses natures qui ont rempli les séances du congrès, soit qu'il s'agisse des Sociétés des Beaux-Arts où ont été présentés cette année un si grand nombre de mémoires intéressants sur les artistes français, soit qu'il s'agisse des questions importantes traitées par les sections des Sociétés Savantes.

« Le Gouvernement continue de vous témoigner sa sympathie en encourageant votre zèle dans la mesure de ses ressources. Plusieurs de vos Sociétés ont mérité de recevoir les subventions que nous leur avions fait espérer l'an dernier; je citerai les Sociétés archéologiques de la Corrèze, de Sens, de Châlon-sur-Saône, la Commission des antiquités de la Côte-d'Or, la Société des antiquaires du Centre, l'Académie d'Hippone, à Bône.

« Vos recherches, en effet, ne se bornent plus à notre vieille terre française. L'Afrique leur est ouverte, et Tunis vous offre un nouveau champ d'investigations. Depuis l'année dernière, le Bulletin d'archéologie a commencé à publier sous la direction d'une Commission spéciale le résultat des fouilles faites en Tunisie pour relever tant de richesses archéologiques, tant de vestiges encore ignorés des anciennes civilisations libyenne, carthaginoise et romaine, qu'on y sait enfouis.

« Une mission française permanente, qui fonctionne à Tunis, centralise le service des antiquités, surveille et encourage les fouilles, et prépare l'installation d'un Musée. A côté d'elle, nous avons fait appel au bon vouloir des officiers de la division d'occupation, que leurs travaux topographiques mettent à même de se livrer à de nombreuses investigations. Nous leur devons déjà de précieux documents. Ces efforts n'ont pas passé inaperçus pour l'étranger lui-même, ainsi qu'en témoignait tout dernièrement un rapport du consul général d'Angleterre à Alger.

« Que de ressources nouvelles nous réservent les pays lointains sur lesquels s'est étendue dans ces dernières années l'action politique de la France, et ces régions inconnues qui tentent de plus en plus notre ardeur scientifique et notre génie industriel !

« Ce n'est pas la race des hardis explorateurs qui nous fera défaut. Les plus cruels exemples ne les découragent pas, et ceux qui succombent en chemin trouvent toujours quelque généreux émule pour reprendre leurs traces.

« Comment ne saisirais-je pas cette occasion d'adresser un dernier hommage au jeune et vaillant officier tout récemment frappé au début du voyage qui devait le mener des frontières de l'Algérie jusqu'au Niger et au Sénégal? M. Marcel Palat ne s'était pas laissé détourner de son projet par le triste sort de la mission Flatters. C'est avec l'appui du ministère de l'Instruction publique, du département des Affaires étrangères et de celui du Commerce qu'il avait entrepris cette expédition, dont son courage éprouvé et son expérience des voyages dans l'Afrique septentrionale semblaient garantir le succès. Un concours fatal de circonstances l'a arrêté au point de départ ; mais son nom mérite de vivre, comme le nom de tous ceux qui périssent pour le service de la Science. (*Applaudissements.*)

« Messieurs, d'autres meurent après avoir accompli leur tâche qui n'en laissent pas un moins grand vide dans vos rangs. Votre Comité a perdu cette année quatre de ses membres les plus considérables, dont je me reprocherais de ne pas évoquer ici le souvenir, MM. Milne-Edwards, Léon Rénier, Jamin et Vuitry.

« Tout a été dit sur les titres que M. Milne-Edwards s'est acquis à l'admiration et à la reconnaissance de la postérité. Je n'ai pas à les rappeler devant les membres de ce Comité dont il a été l'âme pendant tant d'années. On ne saurait mieux résumer son œuvre scientifique qu'en reproduisant les paroles que lui adressait l'illustre Dumas alors qu'au nom de la Société d'Agriculture il lui remettait une médaille d'or à son effigie, pour son magnifique ouvrage intitulé : *Leçons de physiologie et d'anatomie comparées*.

« L'Académie voit en vous, disait M. Dumas, le représentant le plus autorisé de la science française. Avec la passion du vrai, la hardiesse d'un esprit ferme et la prudence d'un esprit sage, vous avez tracé le tableau complet de la vie sous tous ses aspects, en anatomiste consommé, en physiologiste pénétrant, en physicien ou en chimiste exercé. Avec vous, la physiologie, dans son acception la plus large, a pénétré pour toujours dans l'étude et la classification des êtres.

« Le monde savant tout entier, ainsi qu'on le disait au nom de l'Académie des Sciences, sur la tombe de M. Milne-Edwards, a ratifié ce jugement.

« Comme M. Milne-Edwards, M. Léon Rénier avait été l'un des fondateurs du Comité. Après avoir, pendant vingt ans, dirigé avec autorité les travaux de la Section d'histoire et d'archéologie, il en était resté jusqu'à ses derniers jours le président honoraire. Ai-je besoin de rappeler devant vous que l'érudition doit à ce maître de l'épigraphie l'admirable collection des inscriptions latines qu'il avait lui-même relevées en Afrique ?

« M. Jamin, que la mort de M. Dumas avait appelé aux fonctions de secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences, s'était de bonne heure imposé à l'estime du monde scientifique. Son « Cours de physique » résume l'enseignement si remarquable par la lucidité et par l'élévation des idées qu'il a donné pendant plusieurs années à l'École polytechnique. Il ne limitait d'ailleurs pas ses

études au domaine purement spéculatif, et certaines applications de ses travaux ont rendu à l'industrie des services qui ne seront pas oubliés.

« M. Adolphe Vuitry était un des membres les plus actifs et les plus dévoués du Comité. Le savant économiste, qui depuis 1862 appartenait à l'Académie des Sciences morales et politiques, avait consacré aux études financières et sociales la plus longue partie de sa laborieuse existence. Il y a quelques années, il avait fait paraître son beau livre sur le « Régime financier de la France avant la Révolution », et jusqu'à ses derniers jours, il a pour ainsi dire continué ce grand ouvrage par une série de notes du plus haut intérêt, présentées à l'Académie.

« Ainsi, dans ce labeur incessant pour augmenter le domaine de la science, les travailleurs les plus éminents et les plus utiles nous quittent les uns après les autres. Heureusement il en surgit de nouveaux chaque jour, et quand nous regardons autour de nous quels maîtres nous restent pour guider les jeunes générations vers d'autres conquêtes, quand nous les voyons porter plus haut que jamais le renom scientifique de la France par des découvertes où l'humanité tout entière est intéressée, Messieurs, nous pouvons nous rassurer, je pense, et prendre confiance dans l'avenir. (*Applaudissements répétés.*)

« Cependant, au milieu de ces efforts et de ces travaux des sociétés et des hommes de science, que fait l'État dont nous sommes ici les représentants? Quel est son rôle et quelle part lui revient dans l'œuvre accomplie? Vous me permettrez bien de le dire à mon tour et de montrer que, tandis que vous vous livrez avec tant de dévouement à vos études désintéressées, de notre côté nous ne restons pas inactifs. N'est-ce pas le principal intérêt de ces réunions périodiques se renouvelant à longs intervalles, si l'on peut appeler ainsi l'espace d'une année, qu'elles offrent l'occasion de jeter un regard en arrière et de juger l'emploi qu'on a fait du temps écoulé?

« Dans cette rapide revue, je dois d'abord vous faire connaître comment nous avons tenu une promesse que nous vous avions faite l'an dernier.

« Un des sujets sur lesquels j'avais cru devoir appeler votre attention, c'étaient les mesures à prendre pour la conservation de nos monuments historiques et de nos antiquités nationales.

« Bien souvent le vœu avait été exprimé de voir adopter par les Chambres des dispositions législatives capables de garantir les objets mobiliers ou les immeubles que leur mérite artistique ou leur valeur historique commandent de soustraire à la destruction et à l'oubli.

« L'intervention de la Commission des monuments historiques ne suffisait pas, il y fallait le secours de la loi. L'Institut, la Société des antiquaires de France, la plupart des sociétés elles-mêmes l'avaient réclamé à maintes reprises. Je vous avais annoncé l'intention de reprendre l'étude de la question et de soumettre de nouveau au Parlement un projet de loi antérieurement préparé dans ce dessein par un de mes honorables prédécesseurs.

« Aujourd'hui j'ai la satisfaction de vous annoncer que la loi est faite ou à peu près. Votée sans discussion par la Chambre, elle n'a subi devant le Sénat que de très-légères modifications, et nous avons l'assurance qu'elle sera définitivement adoptée dès la rentrée prochaine. M. le sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, qui en a suivi la discussion, tient à honneur de la faire promptement aboutir.

« Désormais, grâce à des dispositions aussi sages qu'efficaces, non-seulement les monuments, les inscriptions, mais les objets mobiliers, statues, meubles, bijoux, pierres sculptées, trésors enfermés dans les vieux châteaux ou les vieilles églises, et aussi les découvertes à provenir des fouilles qui pourraient être entreprises soit sur le territoire de la France, soit en Algérie et dans les pays soumis à notre protectorat, pourront être classés s'ils présentent un intérêt sérieux au point de vue de l'art ou de l'histoire.

« Il en sera ainsi même pour les immeubles appartenant à des particuliers ou pour les fouilles entreprises sur leurs terrains, au moyen de l'expropriation étendue à ces divers cas.

« Si l'intérêt matériel, quand il concerne des collectivités, autorise une semblable atteinte au droit de propriété, combien n'est-elle pas plus légitime encore quand il s'agit de l'intérêt des souvenirs et des traditions et des richesses artistiques ou historiques qui forment une part si précieuse du patrimoine national !

« Voilà ce que nous avons fait pour le passé.

« Qu'avons-nous fait pour l'avenir, c'est-à-dire pour l'éducation

de la jeunesse qui nous est confiée et qui sera la France du prochain siècle? C'est là, Messieurs, la tâche même du ministère de l'Instruction publique, tâche continue et impersonnelle que les ministres, en se succédant, reçoivent des mains de leurs prédécesseurs pour la poursuivre à leur tour, chacun selon ses forces, heureux quand les circonstances leur permettent de marquer leur passage par une impulsion plus active ou plus nette. Mais le but est fixé ; il ne leur appartient pas de s'en détourner.

« Très-épris, pour ma part, des idées de décentralisation, dans la mesure où j'estime qu'elles servent au développement de la vie nationale, à la bonne gestion des intérêts locaux, au progrès de l'esprit d'entreprise et de libre initiative, je n'ai garde d'oublier le rôle considérable qui, dans notre état social et politique, s'impose au pouvoir central en matière d'enseignement. Le champ est assez vaste pour que les associations libres y trouvent leur place à côté de l'État, et que chacun se fasse sa part.

« La nôtre est de développer et d'améliorer sans cesse les établissements dont nous avons la garde, les instruments d'éducation dont nous disposons, et non-seulement le matériel de nos écoles et de nos laboratoires, mais nos méthodes, nos programmes, et le personnel chargé de les appliquer. Grâce au concours actif et dévoué des collaborateurs expérimentés qui m'entourent, je crois pouvoir dire que l'année qui vient de s'écouler n'aura pas été stérile. Je voudrais aller plus loin et résumer ici, en les caractérisant en quelques mots, les principales mesures que nous pouvons porter à son actif.

« Non-seulement, comme je vous l'annonçais l'an dernier, nous avons pu faire adopter définitivement la loi qui a créé de nouvelles ressources pour achever la reconstitution de nos établissements d'instruction publique, depuis les grands établissements d'enseignement supérieur jusqu'aux lycées, aux colléges et aux écoles, mais dans les divers ordres d'enseignement, des réformes importantes ont été réalisées ou entreprises.

« Pour l'enseignement supérieur, les décrets des 25 juillet et 28 décembre 1885, en faisant revivre la personnalité des facultés, en leur reconnaissant le droit de recevoir des libéralités et d'administrer librement leurs biens propres, en les réunissant dans des conseils communs pour délibérer de leurs intérêts d'ordre pédagogique,

financier, administratif ou même disciplinaire, leur ont donné une vie nouvelle, et préparent le rétablissement de véritables universités appelées à grandir et à rivaliser entre elles sous le contrôle tutélaire de l'État.

« Déjà ces décrets ont porté leurs fruits. Les facultés se sont organisées; leurs conseils généraux fonctionnent. J'entends dire avec une vive satisfaction que presque partout ces dispositions nouvelles ont été accueillies avec grande faveur, qu'elles ont suscité un mouvement très-sensible, plus d'activité, plus d'élan, plus d'attachement aux institutions elles-mêmes.

« Les municipalités commencent à regarder leurs facultés d'un autre œil. Bien loin de les considérer comme des corps étrangers, elles cherchent à se les attacher par de nouveaux liens. Certaines mettent un zèle louable à y fonder des chaires, à compléter leur enseignement. Il ne se passera pas longtemps avant qu'une généreuse émulation des citoyens et des villes vienne concourir au développement de ces foyers d'enseignement supérieur.

« Messieurs, pourquoi ne tourneriez-vous pas aussi vos regards de ce côté? Vos sociétés locales vouées à l'étude des Arts, des Lettres et des Sciences, ne sont-elles pas tout naturellement appelées à entrer en rapport avec nos facultés, à échanger avec elles le fruit de leurs travaux? Que ne pourrait-on attendre d'une semblable réciprocité et de cette incessante communication entre les libres recherches et l'enseignement public!

« Dans l'enseignement secondaire nous avons mis à l'étude une réforme d'une portée considérable, car elle est destinée à transformer l'éducation de la plus nombreuse partie de la bourgeoisie française; j'entends cette bourgeoisie qui, au sein d'une nation démocratique comme la nôtre, recrute ses éléments dans toutes les classes de la population, puisqu'elle est ouverte à tous ceux que leur intelligence et leurs efforts rendent capables de s'y faire une place.

« De vives controverses se sont élevées à ce sujet. Les uns ne voyant que la faiblesse croissante des anciennes études classiques, leur inutilité pour la plupart de ceux qui y consacrent leur jeunesse, et d'autre part, les nécessités nouvelles d'éducation qu'impose la vie moderne, réclament hardiment la suppression du grec et du latin. Les autres, fidèles au vieux système d'enseignement tel que

nous l'entendons depuis deux cents ans, le défendent avec obstination contre toute nouveauté qui semblerait lui porter atteinte, et proclament qu'on n'y peut toucher sans tarir la source de toute haute culture dans ce pays.

« Il semble bien, Messieurs, qu'il y ait des deux côtés exagération manifeste, et que la vérité, comme il arrive souvent, soit entre ces deux thèses également absolues.

« Qui pourrait songer sérieusement à porter une main barbare sur ces études classiques qui ont fait notre langue, notre littérature, notre esprit national, et auxquelles demeure attaché pour une grande part l'honneur du nom français? Nous n'avons pas cette pensée impie. (*Applaudissements.*)

« Mais de ce qu'il est indispensable de conserver l'étude du grec et du latin, s'ensuit-il qu'il faille l'imposer à tous également, sous peine de la voir périr? Notre ferme espérance, au contraire, est que cet enseignement, désormais réservé à une clientèle plus restreinte, en vue de certaines professions qui ne sauraient s'en passer, ou d'une culture supérieure à laquelle tous les jeunes gens désireux de s'instruire n'ont pas le loisir ou le goût de se livrer, reprendra bientôt un nouvel essor.

« La décadence trop certaine que, pour des causes diverses, il subit depuis un certain nombre d'années était bien faite pour nous gagner à cette tentative. Le même phénomène se manifeste également chez d'autres nations, notamment en Allemagne, et y détermine un mouvement analogue à celui qui se voit chez nous. Il y a là un symptôme dont nous avons le devoir de tenir compte, et la nature même du mal indique le remède.

« Il s'agit encore une fois, non de détruire l'enseignement classique actuel, mais de constituer à côté de cet enseignement où domine l'étude des langues anciennes, un enseignement parallèle, classique également, c'est-à-dire d'ordre général et littéraire autant que scientifique, où le temps consacré ailleurs au grec et au latin soit employé à des études plus modernes, plus pratiquement utilisables, notamment à l'étude de notre langue et des langues étrangères, et d'assurer ainsi une éducation large et libérale aux jeunes gens qu'attirent chaque jour davantage les diverses carrières ouvertes à l'activité des hommes de notre temps. (*Applaudissements.*)

« Il s'agit de préparer pour l'agriculture, pour l'industrie, pour le commerce, pour les carrières nouvelles que peut offrir l'extension de nos possessions coloniales, une jeunesse non moins bien élevée, non moins instruite, quoique d'une autre façon, que celle qui recherche les grandes écoles de l'État ou les hautes fonctions publiques.

« Ce n'est pas, Messieurs, une révolution que nous voulons faire, mais un mouvement en avant dans une voie où l'on est entré il y a déjà plus de vingt ans. Je suis heureux de pouvoir dire ici que le projet qui nous occupe a reçu, dans ses lignes principales, l'approbation de celui même à qui revient l'honneur de l'initiative, j'ai nommé mon éminent prédécesseur, M. Duruy. (*Applaudissements.*)

« Quand j'aurai ajouté que ce projet ne doit recevoir effet qu'après avoir subi l'examen et obtenu la sanction du Conseil supérieur de l'instruction publique, j'aurai suffisamment montré, je pense, que nous n'avons pas cédé à un entraînement téméraire, et que notre entreprise est entourée de toutes les garanties que peut légitimement souhaiter l'opinion.

« Enfin, l'enseignement primaire, fondement de notre système d'éducation nationale, n'a pas tenu une moins grande place dans nos préoccupations.

« Après avoir obtenu du Sénat le vote de la loi déjà adoptée, il y a deux ans, par la Chambre, et qui peut être considérée comme le code de l'enseignement primaire public et privé, nous venons de déposer un nouveau projet depuis longtemps attendu, qui complète notre œuvre scolaire en règlant l'organisation financière de l'enseignement primaire public et les conditions de classement, de traitement et d'avancement du personnel enseignant.

« Je ne vous dirai rien de ce projet qui n'a pas encore subi l'épreuve de la discussion. Mais la première de ces lois a été fort attaquée ; elle l'est tous les jours encore, de la façon la plus injuste. Puisque les adversaires passionnés qu'elle suscite ne se lassent pas d'en dénaturer la véritable portée, et de troubler l'opinion par des accusations violentes, vous ne trouverez pas mauvais que je rappelle ici que les principes que cette loi consacre ont depuis longtemps paru inséparables de la notion de l'État moderne.

« Le caractère essentiel de cette loi, c'est qu'elle fait de l'ensei-

gnement public au premier degré comme aux autres, un enseignement d'État.

« Le principe est-il juste? Comment en douter, quand on veut bien prendre la peine d'y réfléchir? Dans notre France démocratique, égalitaire, gouvernée par le suffrage universel, plus nous devons nous montrer soucieux d'étendre autant que possible les libertés individuelles et les franchises locales, plus nous devons avoir à cœur de fortifier aussi tout ce qui fait l'unité de la nation. Et la question revient par conséquent à savoir quelle est à cet égard la fonction de l'enseignement public.

« Or, si l'indépendance des idées et la diversité des méthodes sont une condition de vie pour l'enseignement supérieur, l'unité nous apparaît, au contraire, comme la règle naturelle, sinon nécessaire, de cette première instruction qui est commune à tous les citoyens. L'enseignement élémentaire public ouvert à tous, imposé à ceux qui ne peuvent se faire instruire ailleurs, ne doit-il pas être le même pour tous, animé du même esprit, régi par les mêmes programmes, donné par les mêmes maîtres?

« L'État qui est seul capable d'assumer la charge d'un tel service, le premier des services publics, peut-il, dans ses propres écoles, donner un autre enseignement que celui qu'il juge conforme à ses principes? peut-il le confier à d'autres maîtres qu'à ceux qu'il a formés et agréés?

« La loi ne fait pas autre chose. On dit qu'elle porte atteinte à la liberté; et cependant, non-seulement elle assure à tous les maîtres qui remplissent les conditions de moralité et de capacité nécessaires, le droit d'enseigner librement, mais elle n'oblige à fréquenter les écoles de l'État que ceux qui n'en ont pas d'autres et ne peuvent recevoir l'enseignement dans leur famille.

« On dit qu'elle menace, qu'elle opprime les consciences, et cependant, pour garantir les croyances contre toute atteinte, non-seulement elle protége la liberté de l'enseignement, elle respecte la liberté des dogmes et des cultes, mais elle limite le rôle de l'État à l'instruction proprement dite, et lui impose la plus stricte neutralité dans tout ce qui dépasse ce domaine.

« Messieurs, laissez-moi le dire en toute sincérité, comme je le pense, ceux-là seuls peuvent contester la légitimité de la loi qui se refusent à accepter l'indépendance de l'État et de la société civile.

Pour tout esprit libre et sincère, la loi est juste dans son principe. Sans doute, dans l'application, les abus sont possibles; il en est ainsi de toutes les œuvres humaines. C'est au contrôle de l'opinion publique qu'il appartient de les prévenir, d'en avoir raison au besoin; et l'opinion parle assez librement et assez haut dans notre temps pour rassurer toutes les consciences. Quant à ceux qui ne veulent être ni rassurés ni convaincus, ils ne sauraient nous détourner de notre devoir. (*Applaudissements répétés.*)

« Telle est, dans ses traits principaux, l'œuvre du ministère de l'Instruction publique au cours de cette année, complète en certains points, commencée seulement sur d'autres, mais pour être poursuivie avec un zèle persévérant. Vous y trouverez, je l'espère, avec quelques résultats acquis, de sérieuses espérances pour l'avenir.

« Et maintenant, Messieurs, dressons l'inventaire de la France de 1789; il me semble que nous pouvons l'attendre sans crainte.

« Quand nous serons en face des termes de comparaison, quand nous aurons sous les yeux le tableau exact et fidèle de la France à la fin de l'ancien régime, non pas seulement d'une classe de la nation, ni même de celles qui se disputaient alors la puissance, mais de la nation tout entière, de ceux qui n'avaient pas encore d'histoire, comme de ceux qui occupaient seuls le théâtre de l'action, des déshérités, des humbles travailleurs, comme des nobles, des riches et des puissants, alors nous pourrons vraiment mesurer le chemin parcouru, et faisant la balance des pertes et des gains, constater le progrès accompli dans ce siècle.

« Oui, soyons-en convaincus, ceux qui feront cette comparaison rendront justice à ce dix-neuvième siècle tourmenté par tant d'épreuves et surtout à ces vingt dernières années, si calomniées et cependant si remplies et si décisives; ils rendront justice aux générations qui, à travers tant de bouleversements, d'obstacles et de désastres, ont courageusement repris l'œuvre sociale inaugurée il y a cent ans, et replacé la Révolution dans ses voies.

« Et c'est ainsi que le centenaire de 1789 sera à la fois un grand acte de reconnaissance et un grand acte de réparation. » (*Applaudissements prolongés.*)

M. le Ministre a ensuite donné lecture de l'arrêté nommant :

Officiers de l'Instruction publique :

M. Dutilleux, membre de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise, correspondant du ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, à Versailles.

M. Havard (Henry), membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

A l'occasion de la dixième session, ont été nommés :

Officiers d'Académie :

M. Jadard (Henri), secrétaire général de l'Académie de Reims.

M. Stein (Henri), secrétaire de la Société Historique et Archéologique du Gâtinais, archiviste aux Archives nationales[1].

[1] On trouvera à la fin du volume la liste générale des distinctions honorifiques accordées depuis la création du Comité.

LECTURES

ET

COMMUNICATIONS

I

NOTICE

SUR LES MUSÉES DE BESANÇON

SUIVIE DE QUELQUES ARTICLES D'UN NOUVEAU CATALOGUE DE CES COLLECTIONS

Antérieurement au dix-neuvième siècle, la ville de Besançon n'a pas eu de galerie publique d'œuvres d'art : elle a renfermé néanmoins, durant les trois siècles qui ont précédé le nôtre, quelques collections privées d'une véritable importance.

Les collections commencées par Nicolas Perrenot de Granvelle, garde des sceaux de l'empereur Charles-Quint, furent accrues par le célèbre cardinal, son fils, ainsi que par son petit-fils François de Granvelle, comte de Cantecroy. A la mort de ce dernier, en 1607, la galerie du Palais Granvelle, à Besançon, comptait environ deux cent soixante-dix peintures et cent trente sculptures [1]. Cette galerie fut dispersée pièce à pièce, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, par les comtes de La Baume-Saint-Amour, héritiers de la fortune patrimoniale des Granvelle. Ils ne purent songer toutefois à l'aliénation de deux peintures qui servaient de retable à des autels, l'un dans l'oratoire intérieur du Palais, l'autre dans la chapelle funéraire que la famille de Granvelle s'était fait construire dans l'église des Carmes de Besançon. Ces deux tableaux, le premier d'un maître flamand célèbre, le second portant la signature du peintre florentin Bronzino, se font actuellement vis-à-vis dans la principale salle de notre Musée d'Art.

En dehors de ces deux morceaux, quelques peintures provenant

[1] L'inventaire de cette galerie a été publié à la suite de ma *Monographie du palais Granvelle*, dans les *Mémoires lus à la Sorbonne en* 1866, et dans les *Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 4e série, t. II.

de la maison de Granvelle nous ont été conservées par l'abbé Jean-Baptiste Boisot. Cet érudit ecclésiastique, si profondément dévoué à l'honneur de sa ville natale, acheta, pour les sauver de la destruction, les livres, papiers et tableaux qui se détérioraient au Palais Granvelle. Il en fit le noyau d'un précieux cabinet qu'il légua, en 1694, aux Bénédictins de l'abbaye de Saint-Vincent de Besançon, à la condition que ces religieux en formeraient un dépôt public. Ce dépôt avait pour parure plusieurs des beaux portraits de notre Musée : celui du garde des sceaux de Charles-Quint, par Titien; celui du cardinal de Granvelle, par Scipion Gaëtano ; ceux de l'ambassadeur Simon Renard et de sa femme, par Antoine Mor.

Les deux frères Jean-Jacques et Philippe Chiflet, longtemps attachés à la cour de Bruxelles, l'un en qualité de médecin, l'autre comme chapelain et aumônier, avaient recueilli des objets d'art et de curiosité, dont le nombre fut surtout augmenté par Jules, fils aîné de Jean-Jacques, chancelier de la Toison d'or à Madrid entre les années 1648 et 1659 [1]. Mais en 1719, Claude-Nicolas Chiflet crut qu'il était dans la nécessité de vendre à un amateur anglais, nommé Lyons, les principaux objets d'art recueillis par ses prédécesseurs. Les peintures qui restaient à cette famille furent confisquées en vertu des lois révolutionnaires; toutefois un arrêté préfectoral, daté du 3 août 1814, fit restituer par la ville douze tableaux au président Chiflet : de sorte que le cabinet de cette famille n'est représenté dans notre collection artistique que par le

[1] En dehors de quelques manuscrits importants et de nombreux recueils de pièces historiques, le cabinet des Chiflet renfermait des antiquités et des œuvres d'art dont plusieurs sont à mentionner. Médailles au nombre de 3,800 Vingt camées et six cents intailles. Quelques-unes des abeilles d'or trouvées à Tournai, en 1653, dans la sépulture du roi Childéric, que Jean-Jacques Chiflet avait décrite. Un olifant ayant appartenu au roi Ferdinand le Catholique. Le tableau de l'oratoire de l'infante Isabelle-Claire-Eugénie, représentant, de chaque côté d'une *Descente de croix*, le duc de Bourgogne Philippe le Bon, sa femme et leurs enfants. Un portrait du connétable Charles de Bourbon, d'un pied en carré, attribué à Titien. Un portrait d'Albert Durer, par lui-même, peint sur toile et réappliqué sur panneau : à ce détail matériel près, il était conforme à celui de la Pinacothèque de Munich. Un grand paysage de Rubens. Un tableau de Poussin. Les portraits en pied de l'infante Isabelle et du comte Jean de Nassau, par Van Dyck : peut-être ceux qui sont à Vienne, dans la galerie Lichstenstein. Une statue de la Fortune, en argent, du poids de treize marcs, offerte par le grand Condé à Jean-Jacques Chiflet, qui lui avait donné des soins lors d'une maladie grave faite par ce prince à Valenciennes.

portrait de Jules Chiflet, en costume de chancelier de l'ordre de la Toison d'or.

En 1773, l'intendant Charles-André de Lacoré avait fixé à Besançon le statuaire Luc Breton, originaire de cette ville, et le peintre suisse Melchior Wyrsch, en décidant la municipalité à leur procurer les moyens d'ouvrir une école gratuite pour l'enseignement des Beaux-Arts. Un encouragement annuel de trois mille livres avait été obtenu de l'État pour cette institution, qui prenait le titre d'Académie de peinture et de sculpture [1]. Aux termes de l'article 5 du règlement qui la régissait, chaque professeur était tenu de donner « une pièce de sa composition » pour former, dans une salle de l'école, avec quelques travaux distingués des élèves, une sorte de musée d'exemples. L'école n'ayant pas un local qui convînt à cette exhibition, les morceaux recueillis par elle furent déposés, en attendant mieux, à l'Hôtel de ville. Ils y étaient encore en 1793, lorsque l'on condamna aux flammes « tous les tableaux, tous les marbres, tous les bronzes représentant les ci-devant rois ou autres despotes ». Le 27 mars 1793, on en fit flamber un premier monceau sur la place des casernes à Besançon, à l'effet d'inspirer « la haine des tyrans » aux volontaires qui allaient défendre la frontière [2]. La seconde flambée eut lieu le 10 juin 1794, dans l'ancien Champ de Mars devenu le Champ de l'Égalité, pour inaugurer le culte de l'Être Suprême : le bûcher, qui fut alors allumé par le conventionnel Lejeune, se composait « de croix, de saints, de saintes, de chapelets,

[1] Par l'organe de son bureau, que présidait l'intendant de la province et dont cinq membres de la municipalité faisaient partie, l'établissement sollicitait, dès 1777, d'être affilié à l'Académie de peinture et de sculpture de Paris ; mais une vive opposition fut faite à ce désir par l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Besançon. Cette compagnie prétendait que les lettres patentes du mois de juin 1752, qui avaient légalisé son titre, lui conféraient implicitement le monopole de la direction des beaux-arts en Franche-Comté. Cette revendication n'eut aucun résultat pour l'Académie; mais elle eut assez d'influence pour empêcher l'école des beaux-arts de Besançon d'obtenir les patentes d'affiliation qu'elle sollicitait.

[2] « On ne peut, écrivait Charles Weiss, se faire une idée juste de tous les objets précieux qui ont péri à cette époque néfaste. » Dans un curieux manuscrit qui nous a été communiqué, on lit : « 27 mars 1793, enlèvement des portraits « des rois, papes et princes qui se trouvaient à l'Intendance, à la Maison de ville, « à l'Archevêché, dans les églises et les couvents, et même chez les particuliers, « lesquels furent brûlés avec leurs cadres sur la place des Casernes. » (*Besançon : description historique,* par Alex. Guenard, 2e édition, 1860, p. 153.)

de tableaux, de livres d'église, de bénitiers etc. ; le tout était entouré d'orties, de pissenlits, et surmonté de cet écriteau : *Plus d'espoir au fanatisme*[1] *!* » Pour le premier de ces holocaustes l'Hôtel de ville avait envoyé les portraits des empereurs d'Allemagne, depuis Maximilien jusqu'à Léopold, ceux de quelques rois d'Espagne, puis ceux des rois de France depuis Louis XIV : elle y comprit également le portrait de l'intendant Charles-André de Lacoré, peint par Wyrsch en 1775, et offert par cet artiste comme tribut à l'école dont il était l'un des professeurs.

Les tableaux enlevés aux églises ou confisqués sur les émigrés, et qui échappèrent soit au gaspillage, soit à la destruction, furent réunis à ceux de la bibliothèque de Saint-Vincent et allèrent, avec ce dépôt public, d'abord au couvent des Grands-Carmes, puis à l'ancien collége des Jésuites devenu l'École Centrale. Mais quand cette École fut remplacée, en 1802, par un lycée devant recevoir des pensionnaires, la ville eut à trouver d'autres logements pour ses livres et ses tableaux : ceux-ci furent abriités en majeure partie dans les bureaux de l'Hôtel de ville, et quelques-uns furent prêtés aux églises qui allaient se rouvrir.

Si la ville de Besançon n'eût pas attendu jusqu'en 1807 pour reconstituer son école des Beaux-Arts, elle aurait certainement été comprise, par le Gouvernement consulaire, dans la liste des villes auxquelles un arrêté du 14 fructidor an VIII (1er septembre 1800) attribua des groupes de tableaux qui provenaient soit des anciennes collections de l'État, soit du dépouillement des églises de Paris, soit des « illustres pillages » que nous avions faits à l'étranger. La création d'un musée aurait été la conséquence d'une faveur de cette nature, et, lors d'une nouvelle répartition de tableaux, faite au mois de février 1811, la vue du siége de Besançon en 1674, celle des peintures de Van der Meulen qui nous intéressait le plus, n'aurait pas été attribuée par Napoléon Ier à la ville de Dijon, notre voisine.

Ce que la municipalité de Besançon avait omis de demander à Napoléon Ier, elle tenta de l'obtenir du comte d'Artois, qui, dès le mois de février 1814, avait établi en Franche-Comté le quartier général du parti de la restauration royaliste. Une requête en date

[1] *La Vedette, ou Journal du département du Doubs*, 3e année (1794), p. 360-361.

du 20 octobre 1814, signée par le baron Daclin, maire de Besançon, et apostillée par le comte de Scey, préfet du Doubs, priait le prince de procurer un envoi de tableaux qui permît à la ville d'ouvrir une galerie. Voici le passage essentiel de cette requête : « Des villes moins intéressantes que Besançon par leur population et par le goût de leurs habitants pour les Arts ont obtenu du gouvernement des tableaux dont elles ont formé des musées. La ville de Besançon seule a été oubliée dans cette répartition. Votre Altesse Royale demeure suppliée de vouloir bien réparer cet injuste oubli, en ordonnant qu'une certaine quantité de tableaux qui ne peuvent trouver place dans les musées de Paris ou de Versailles seront cédés en propriété à la ville de Besançon, sous la condition de veiller à leur conservation et d'en faire jouir le public. »

Cette supplique fut remise au prince pendant les fêtes brillantes que la ville de Besançon lui donna entre le 25 et le 28 octobre 1814 : une promesse favorable dut nécessairement s'ensuivre, mais les événements qui survinrent ne permirent pas de la réaliser. Quand les Bourbons rentrèrent à la suite des Cent-Jours, la France dut restituer le produit de ses « illustres pillages », et son gouvernement fut déchargé du souci de répartir entre les galeries provinciales le superflu des chefs-d'œuvre amenés à Paris.

L'idée de créer un Musée d'Art à Besançon n'en persista pas moins, et, à la date du 2 janvier 1816, il fut dressé un inventaire de ce qui était de nature à former cette galerie. La municipalité disposait alors de quatre-vingt-cinq tableaux : ceux qui étaient à l'Hôtel de ville en furent distraits, et l'on groupa la plupart des éléments du Musée futur dans une portion de l'ancien couvent des Bénédictins qui n'était pas occupée par les services universitaires. Un cabinet d'histoire naturelle se constituait dans le même local. On y fit en outre un logement au peintre Henry Jolivet, à titre de conservateur du dépôt des objets d'art : ceux-ci toutefois demeurèrent entassés. L'État ayant envoyé à la ville de Besançon, en 1820, une grande toile de Charles Tardieu, représentant Trophonius et Agamède, cette triste compensation des chefs-d'œuvre espérés en 1814 ne put être exposée qu'à l'école de dessin.

Il avait été cependant délibéré, le 21 mai 1818, que dans la partie de l'ancien couvent des Bénédictins non utilisée par l'Académie universitaire, il serait organisé, à l'étage, des locaux pour les cabi-

nets d'histoire naturelle et de physique, ainsi qu'une salle d'exposition des tableaux. Mais cette salle fut immédiatement saisie pour entreposer le riche cabinet de livres, d'antiquités et d'œuvres d'art, que l'architecte Pierre-Adrien Paris, mort le 1er août 1819, avait légué à la bibliothèque de la ville de Besançon, établissement qui manquait d'un local apte à recevoir ce don précieux. Le local nécessaire ayant été ajouté à la bibliothèque, on y transporta en 1827 le cabinet de l'architecte Paris.

La municipalité n'avait pas attendu cette translation pour revenir à son projet de disposer dans une galerie les peintures qui appartenaient à la ville. Une délibération du 13 mai 1825 s'exprimait à ce sujet dans les termes suivants : « Il est fait rapport des dégradations qu'éprouvent les tableaux appartenant à la ville, lesquels sont disséminés dans trois endroits différents, ne sont soignés par personne, et dont quelques-uns sont prêtés aux églises de la ville. Le Conseil a considéré que cet état de choses entraînait des dommages sensibles pour les tableaux appartenant à la ville; qu'il était un obstable au succès des démarches renouvelées plusieurs fois pour obtenir du gouvernement le don de quelques tableaux, parmi ceux qu'il distribue chaque année; qu'après un certain temps, on ne pourrait plus constater la propriété des tableaux déposés dans les églises; qu'il convient de réunir ce que la ville possède et d'en composer un Musée confié provisoirement à la garde du conservateur du Cabinet d'histoire naturelle : on peut en employer toute la partie de la façade à l'étage qui donne sur le jardin, en laissant pour le Cabinet d'histoire naturelle la façade à l'étage qui donne sur la rue et sur la cour. »

Le transport à la bibliothèque du cabinet Paris rendit possible l'effet de cette délibération : aussi le Conseil municipal inscrivit-il au budget de 1828 la somme nécessaire pour construire une salle devant « servir de Musée de tableaux et de supplément au Cabinet d'histoire naturelle ». Mais la garde des deux collections étant confiée à un naturaliste, l'agrandissement du local commun ne servit qu'à installer un peu plus largement les pétrifications et les animaux empaillés.

La révolution de 1830 survint et fut suivie d'un mouvement d'opinion favorable au développement des collections publiques. Par un arrêté du maire Flavien de Magnoncour, en date du 11 décem-

bre 1831, une commission de cinq amateurs fut chargée d'aviser à l'organisation d'un Musée d'Œuvres d'Art. Suivant un inventaire dressé par le peintre décorateur Baldauf, la ville possédait cent vingt et un tableaux, tous plus ou moins détériorés et entreposés dans trois locaux différents : l'Hôtel de ville, la grande salle du Palais de justice et une salle basse contiguë aux bâtiments universitaires.

La situation précaire des meilleurs morceaux de cette collection est ainsi dépeinte dans l'*Annuaire départemental du Doubs pour* 1836, rédigé en 1835 : « Dans une salle basse des bâtiments de la ville, vis-à-vis le Cabinet d'histoire naturelle, on a réuni une collection de débris de monuments antiques et du moyen âge, qui deviendra, on l'espère, un musée dans quelques années. On a également réuni dans ce local resserré quelques bons tableaux, parmi lesquels on voit briller la belle *Descente de croix* du Bronzin. » Mais, en même temps, l'*Annuaire* annonçait que l'administration municipale venait de faire choix d'un peintre distingué pour organiser et diriger un Musée conforme « au vœu des citoyens ».

En effet, par une délibération du 7 août 1834, le Conseil municipal avait autorisé le maire, Jean-Agathe Micaud, à conférer le titre de directeur-conservateur du Musée de la ville à Joseph-Ferdinand Lancrenon, peintre d'histoire, ancien élève préféré et collaborateur intime de Girodet. Lancrenon était né à Lods dans le département du Doubs ; il venait de s'y marier : il disait adieu à l'ambition pour se dévouer à une œuvre de patriotisme local. Par l'effet des prudentes retouches de son pinceau consciencieux, les tableaux que possédait la ville retrouvèrent graduellement leur ancien lustre, et Besançon eut bientôt les éléments d'un Musée d'Art qui méritait qu'on fît quelques frais pour l'installer dignement.

Cependant la ville faisait construire un grand édifice pour servir de halle aux grains, et, accessoirement, pour abriter des réunions ou des fêtes publiques. Ce monument, dont la première pierre avait été posée le 1er mai 1835, comportait quatre faces d'un étage qui semblait fait exprès pour être aménagé en galerie d'exhibition. Néanmoins on répugnait à l'idée d'associer un Musée d'Art à une halle aux grains, et l'on eût préféré construire la galerie des tableaux en face du Cabinet d'histoire naturelle, dans un terrain

voisin des bâtiments universitaires. Mais il était dès lors à prévoir que cet emplacement serait bientôt requis pour l'installation d'une Faculté de Sciences, cette institution étant sollicitée par la ville qui s'engageait à en abriter le fonctionnement. L'édilité bisontine était ainsi perplexe, quand une Société des Amis des Arts et de l'Industrie, fondée à Besançon en 1840, demanda les galeries supérieures de la nouvelle halle pour sa seconde exposition qui, en effet, y fut ouverte le 3 juillet 1842. Cet emploi de circonstance révéla les conditions favorables qu'un Musée permanent trouverait dans les galeries nouvellement édifiées, et le Conseil municipal fut d'accord avec l'opinion publique pour considérer l'épreuve comme décisive. En conséquence, par deux délibérations en date des 16 et 24 août 1842, le Conseil décida qu'à l'étage de l'un des corps de logis encadrant la halle, il serait immédiatement approprié, pour le Musée d'Art, une salle d'exhibition et un atelier.

Ce local, largement éclairé par des jours ménagés dans la toiture, contrastait singulièrement avec la salle basse et sombre qui abritait à la bibliothèque les collections léguées en 1819 par l'architecte Paris. Aussi, malgré l'intention qu'avait formulée ce bienfaiteur quant à l'union indissoluble de toutes les parties de son legs spécialement fait à la bibliothèque de la ville, s'autorisa-t-on de quelques moisissures remarquées sur les cadres des tableaux et dessins accrochés aux murailles de la salle, pour enlever ces Œuvres d'Art au profit du Musée qui allait s'ouvrir. Cette annexion fut décidée le 24 mai 1843, et l'inauguration solennelle du Musée eut lieu, sous la présidence du maire Léon Bretillot, le 20 décembre suivant.

Quatre mois avant cette inauguration, Prosper Mérimée, visitant comme inspecteur des Beaux-Arts l'ameublement encore empilé de la galerie que l'on préparait, s'était ému des retards apportés à l'ouverture du Musée. « Permettez-moi, écrivait-il au maire, d'appeler toute votre sollicitude sur le Musée de Besançon, qui, plus riche que la plupart des musées de province, mérite aussi que l'on fasse quelques sacrifices pour le conserver. »

Le Musée devenu public, la municipalité put s'en prévaloir pour réclamer sa part des tableaux acquis par l'État dans les Salons annuels; mais cette exhibition permanente eut encore et surtout l'avantage de provoquer des dons qui fréquemment valurent à la ville des Œuvres d'Art d'un haut intérêt.

Ces deux sources d'accroissement concordant avec des acquisitions faites au moyen d'une allocation annuellement inscrite au budget municipal, la galerie primitive ne tarda pas à devenir insuffisante, et il fallut songer à lui adjoindre une nouvelle section de l'étage d'encadrement de la halle. L'appropriation de ce local complémentaire fut l'un des travaux mis en adjudication au mois de mars 1848, pour occuper les ouvriers qui souffraient de la crise politique et sociale. Cette nouvelle section ne forma pas, comme son aînée, une galerie prenant le jour de la toiture : elle fut subdivisée en trois salles éclairées par de grandes fenêtres.

Dès le début de l'année suivante, sur l'initiative de l'architecte Alphonse Delacroix et en vertu d'une délibération prise par le Conseil municipal le 5 janvier 1849, une troisième section du même étage avait été affectée au groupement des antiquités que possédait la ville, et cet ensemble allait devenir, par les soins d'une commission d'archéologie récemment instituée, un Musée spécial de première importance.

Entre ce Musée et les salles ajoutées à la galerie de peinture, une pièce faisait pendant à celle que l'on avait, dès le début, destinée à servir d'atelier pour la restauration des tableaux. Cette pièce intermédiaire se trouva fort à point pour recevoir le legs fait en 1874, par Pierre Klein, d'une collection de la plupart des médailles dont les coins sont conservés a la Monnaie de Paris.

Lorsque M. Jean Gigoux offrit à la ville, en 1883, une série considérable de dessins, et quand, l'année suivante, M. Édouard Grenier fit prendre le même chemin aux pastels et aquarelles qui composaient l'héritage artistique du peintre Jules Grenier, son frère, il aurait semblé normal que le produit de ces deux donations fût exposé dans la section de l'encadrement de la halle qui correspondait à la principale façade du bâtiment. Toutefois on ne jugea pas convenable de faire déménager l'École des Beaux-Arts, qui est entreposée dans ce logis, et les deux groupes nouvellement venus furent installés au Palais Granvelle, où l'on fit apporter également tous les dessins encadrés de l'ancienne collection. Il est à croire que cette combinaison n'est que provisoire, et qu'elle cessera dès le jour où un local pour l'École des Beaux-Arts aura été trouvé en dehors des bâtiments de la halle. Alors la quatrième section de l'étage de cet édifice recevra les Œuvres d'Art exilées au Palais de Granvelle, et

la visite de nos Musées redeviendra facile pour les étrangers qui ne peuvent passer qu'un petit nombre d'heures à Besançon.

I. — *Le triptyque du Palais Granvelle restitué à Bernard van Orley.*

Orley (Bernard van), né à Bruxelles vers 1490, mort dans la même ville en 1542; élève de Valentin van Orley, son père.

Notre-Dame des Sept-Douleurs : triptyque.

Ce tableau servait de retable d'autel dans un oratoire qui existait au Palais Granvelle de Besançon et était dédié à *Notre-Dame des Sept-Douleurs*.

Le panneau central représente une Vierge douloureuse, assise au pied de la croix, sur laquelle Jésus agonise : elle est environnée d'épines et a le cœur percé d'un glaive. Six médaillons, qui entourent le sujet principal, ont pour sujets : la *Circoncision*, — la *Fuite en Égypte*, — *Jésus parmi les docteurs*, — le *Portement de croix*, — la *Descente de croix*, — la *Mise au tombeau*.

Les volets montrent sur leurs faces intérieures deux personnages en pied dans des niches d'architecture. — A gauche du spectateur, est Jérémie, vieillard à barbe blanche, retenant avec la main droite un manuscrit de ses prophéties, et montrant avec l'index de la main gauche une banderole qui ondule au-dessus de sa tête et où l'on peut lire : ET. ECCE. PERVENIT. GLADIVS. VSQVE. AD. ANIMAM. HIERE. 4. C. — A la droite du spectateur, saint Luc, avec une sorte de turban sur la tête, est également dominé par une banderole qui fait des contours et sur laquelle est cette sentence : TVAM. IPSIVS. ANIMAM. PERTRANSIBIT. GLADIVS. LUCAE. Z. C.

Les faces extérieures des volets présentent deux figures en pied, peintes en grisailles, avec les chairs légèrement coloriées : d'une part, Jésus tenant un livre de la main gauche et montrant le Ciel de la main droite; d'autre part, la Vierge, presque de profil, les mains jointes et s'inclinant en regard de son Fils. La double arcature qui englobe ces images est dominée par une lunette renfermant deux écussons armoriés : l'un porte le blason de Nicolas Perrenot de Granvelle, garde des sceaux de l'empereur Charles-Quint;

l'autre, qui est du côté de la Vierge et a la forme d'un losange, renferme le blason de Nicole Bonvalot, dame de Granvelle.

Ce retable était, de longue date, attribué au pinceau d'Albert Durer. En 1735, Dunod indiquait déjà, « dans la chapelle intérieure de Granvelle, *la Vierge de douleur et le Crucifix,* qu'on pretend estre d'Albert Durer », et, dès 1819, l'*Annuaire du Doubs* conviait l'étranger passant par Besançon à y « admirer un beau *Christ* d'Albert Durer ».

Cette attribution m'était déjà suspecte en 1879; mais n'ayant pas alors une solution de rechange à lui substituer, je respectai l'indication traditionnelle. Cependant le monogramme si connu d'Albert Durer ne se trouvait nulle part dans le tableau, et cette signature, que le maître a couchée jusque sur ses moindres croquis, n'aurait pu faire défaut à une œuvre de telle importance : d'autre part, le dessin de nos figures n'a pas la rigidité germanique, et leur coloris n'a rien de l'éclat qu'affectent les draperies peintes par Albert Durer.

Une visite que je fis au Musée de Bruxelles, en avril 1882, me mit en présence de plusieurs morceaux incontestablement peints par Bernard van Orley, et je fus frappé de l'analogie de leur manière avec celle du tableau que l'on considérait à Besançon comme un ouvrage d'Albert Durer. Revenu à Paris, je communiquai cette impression à M. Paul Mantz, alors directeur des Beaux-Arts, et cet éminent critique voulut bien me dire que son sentiment concordait avec le mien : « Au point de vue d'une attribution à donner à votre tableau, que je connais, me disait-il, je n'hésiterais qu'entre Bernard van Orley et Mabuse. » Dans l'automne de la même année, l'érudit conservateur des peintures de Munich, M. Ad. Bayersdorfer, prononçait devant notre triptyque le nom du peintre flamand Jean van Hemessen, sans toutefois exclure la concurrence du nom de Bernard van Orley. De ce dernier artiste j'ai vu depuis nombre de beaux ouvrages, et à chacun d'eux je trouvais une parenté de style et de couleur avec l'ancien retable du palais Granvelle.

Mon sentiment fut encore renforcé par des considérations déduites de la biographie de Bernard van Orley. Cet artiste était le peintre en titre de Marguerite d'Autriche, tante de Charles-Quint, la créatrice de l'une des merveilles de l'art flamand, de cette église de

Brou, dont elle ne vit pas le complet achèvement. Aux exécuteurs testamentaires de la princesse, incomba le soin de procurer l'ameublement de l'édifice, et ce fut à Bernard van Orley qu'ils commandèrent, au mois d'avril 1535, « ung beau, exquis et puissant tableau de bois de Dennemarke..... pour servir sur le grand autel de l'église du convent de Brou-lez-Bourg en Bresse ». Le prix stipulé était une « somme de douze cens fancs, monnoye courant au comté de Bourgoigne », c'est-à-dire en Franche-Comté. Si Bernard, qui habitait Bruxelles, acceptait d'être payé en monnaie de Franche-Comté, c'est qu'il était alors en relation avec cette province; et comment l'aurait-il été sinon par quelque travail concernant son art et destiné à ce pays?

Or, précisément à l'époque de cette stipulation, c'est-à-dire en 1535, le garde des sceaux de Charles-Quint, Nicolas Perrenot de Granvelle, qui devait sa haute fortune à la protectrice de Bernard van Orley, faisait bâtir à Besançon un palais dont l'architecture est absolument flamande. La dévotion à la Vierge des Sept-Douleurs étant alors en vogue dans les provinces qui relevaient du gouvernement de Bruxelles, Nicole Bonvalot, dame de Granvelle, choisit ce vocable pour l'oratoire du nouveau palais. Un tableau devait représenter la Vierge des Sept-Douleurs dans cet oratoire, et il semble naturel que la commande en ait été faite au peintre en titre du gouvernement dont le garde des sceaux Granvelle était le principal inspirateur. Ce peintre s'appelait Bernard van Orley.

Il paraîtrait que l'auteur de notre triptyque n'avait pas eu le temps d'y mettre la dernière main, car les faces extérieures des volets ne sont ni du même temps, ni du même auteur que les figures magistrales qui nous paraissent dignes du pinceau de Bernard van Orley. Le Christ et la Vierge, peints en grisaille au revers des volets, procèdent d'une inspiration florentine. Volontiers nous en attribuerions la très-médiocre facture à l'un des deux peintres bisontins du nom de Pierre d'Argent, qui furent aux gages de la maison de Granvelle.

Sur bois. — Haut. 2 mètres, larg. $2^{m},60$.

II. — *Un Christ peint d'après une composition de Michel-Ange.*

Michel-Ange (Michelagnolo Buonarroti, dit), né à Caprese le 6 mars 1474, mort à Rome le 18 février 1564.

Le Christ en croix, entre la Vierge et saint Jean, avec deux anges éplorés dans les nuages : traduction en peinture d'un dessin du maître.

Vasari parle d'une composition de Michel-Ange qui représentait le Christ en croix et « était une chose divine ». Le docte commentateur de Vasari, M. Gaëtano Milanesi, dit qu'il existe un assez grand nombre de petites peintures faites d'après cette composition. Je n'en citerai qu'une que l'on conserve au palais Doria à Rome (braccio 3, n° 16), en raison de son analogie absolue avec la nôtre. Celle-ci était en 1831 la propriété de M. Bertaut, recteur de l'Académie de Besançon, qui, l'ayant prêtée pour une exposition, la caractérisait en ces termes : « Le *Christ en croix,* peint à Malines par Michel Coxie, élève de Raphaël, d'après un dessin de Michel-Ange, rapporté d'Italie. » A la mort de ce haut fonctionnaire, en 1846, la ville fit l'acquisition de son tableau pour 598 francs.

Si c'était une peinture sur cuivre au lieu d'être un tableau sur bois, on pourrait l'identifier avec un article ainsi conçu de l'inventaire des œuvres d'art qui composaient, en 1607, la galerie du palais Granvelle :

« *Un Crucifix, Nostre-Dame et sainct Jean,* sur lame de cuyvre, daprès Michael-Angel, d'haulteur d'un pied unze polces, large d'un pied deux polces, molure noire, n° 128. »

Sur bois. — Haut. 0m,50, larg. 0m,35.

III. — *Le portrait de Nicolas Perrenot de Granvelle,* par Titien.

Titien (Tiziano Vecellio, dit le), né à Piève de Cadore en 1477, mort à Venise le 29 août 1576; élève de Giovani Bellini.

Perrenot de Granvelle (Nicolas), garde des sceaux et premier conseiller d'État de Charles-Quint, né à Ormans (Franche-Comté) en 1486, mort à Augsbourg le 27 août 1550.

Debout, à mi-jambes, légèrement de trois quarts à gauche, cheveux rares et courts, barbe grise fourchue, pourpoint de velours noir avec houppelande de même étoffe largement fourrée de martre, la main gauche fermée, la main droite tenant une dépêche pliée sur laquelle on lit le début d'une adresse en langue italienne : *Al Ill.* Une grande croix fleuronnée de l'ordre d'Alcantara est appliquée sur le côté gauche du pourpoint, tandis que le même insigne en argent est retenu sur le devant de la poitrine du personnage par une chaîne passée au cou.

En sa qualité de portraitiste attitré de Charles-Quint, Titien n'avait pu manquer de peindre « le premier et le plus secret conseiller » de ce monarque, c'est-à-dire Nicolas Perrenot de Granvelle. En effet, l'inventaire de la galerie du palais Granvelle à Besançon, dressé en 1607, mentionne deux portraits originaux du garde des sceaux de Charles-Quint, par Titien, plus la copie de l'un de ces ouvrages. Voici l'article de cet inventaire qui concerne celui des trois portraits dont le signalement concorde le mieux avec la toile qui nous est parvenue : « Pourtraict de fut monsieur de Granvelle, sur toile, de la main du Titien, d'haulteur de quattre piedz et large de trois piedz trois poices, molure noire, n° 173. »

L'image du garde des sceaux Granvelle, par Titien, fut certainement peinte à l'occasion de l'un des voyages que fit cet artiste pour reproduire les traits de Charles-Quint. On ne connaît que quatre de ces déplacements dans la longue vie de Titien : deux fois il se rendit à Bologne au début des années 1530 et 1533, afin de faire le portrait de l'Empereur, et deux fois également il fut mandé pour le même motif à Augsbourg, dans le premier semestre de l'année 1548 et dans l'automne de l'année 1550. Lors des deux premiers déplacements de l'artiste, en 1530 et 1533, Granvelle avait quarante-quatre et quarante-sept ans. Or, le portrait que nous possédons accuse la soixantaine. A l'époque du quatrième déplacement, Granvelle était mort; mais quand avait eu lieu le troisième déplacement, c'est-à-dire dans le premier semestre de 1548, le garde des sceaux de Charles-Quint assistait son maître à Augsbourg et était âgé de soixante-deux ans, ce qui est bien exactement l'âge qu'indique la figure de notre portrait. A ce moment, Granvelle, habilement secondé par son fils, le futur cardinal, était à l'apogée du crédit et de la richesse.

Il venait d'être l'intermédiaire de la réconciliation avec l'Empereur des feudataires allemands vaincus à Mühlberg, et les cadeaux qu'il avait reçus, à l'occasion de ces arrangements, passaient pour l'équivalent d'un puits d'or. Une autre indication chronologique pourrait résulter des insignes de commandeur d'Alcantara que Titien a représentés sur la poitrine de Granvelle. Nous avons, en effet, la déclaration des biens de cet homme politique, devenu titulaire d'une commanderie de l'ordre d'Alcantara et demandant à être dispensé des observances canoniques en matière de propriété. Dans cet acte, libellé le 11 avril 1549, il s'excusait de ne pouvoir encore dire exactement la date et le chiffre de l'amodiation qui venait d'être faite en Espagne des revenus de la commanderie dont l'Empereur l'avait fait titulaire. On a ainsi la preuve que sa nomination était encore tenue pour récente au printemps de 1549. Conséquemment si son portrait eût été peint par Titien longtemps avant cette date, les insignes de l'ordre d'Alcantara n'y figureraient pas.

Il y a donc toute raison de considérer cette toile comme ayant été peinte en 1548, durant le premier séjour de Titien à Augsbourg; elle deviendrait ainsi le corollaire du portrait si expressif de Charles-Quint qui porte cette date et compte parmi les chefs-d'œuvre de la Pinacothèque de Munich.

Légué en 1694, par l'abbé J. B. Boisot.

Haut. 1^{m},22, larg. 0^{m},93.

IV. — *Les origines et la date d'une horloge du cardinal de Granvelle.*

Ce riche travail d'horlogerie et de ciselure a la forme d'un ostensoir. Le pied, qui repose sur trois lions couchés, porte quatre médaillons au repoussé, dont les sujets sont le *Printemps*, l'*Été*, l'*Automne* et l'*Hiver*.

Compris dans le mobilier du Palais Granvelle à Besançon, cet objet fut saisi par la ville en 1630, comme gage d'une somme prêtée à l'héritier des Granvelle sur la caisse des fondations de bienfaisance. La municipalité, qui considérait ce morceau comme valant 400 écus, le mit plusieurs fois en vente et une fois en loterie; mais ses offres demeurèrent sans résultats. L'affiche relative à la

loterie s'exprimait ainsi sur le compte de l'objet : « Il marque fort « régulièrement tous les mois de l'année, les jours de chaque « semaine, le quantième du mois, la feste de chaque jour, les « heures, les demies et les quarts par le mesme stile en deux « endroits différends dans le grand cadran, il les marque aussi à la « romaine; il sonne les heures, les demies et les quarts avec beau- « coup de justesse; il marque aussi les minuttes de chaque heure; « on y voit le cours des douze signes du zodiaque, celuy du soleil, « celuy de la lune avec ses mutations et déclinaisons, ceux de « toutes les autres planettes, et plusieurs autres choses remar- « quables et dignes de la curiosité des sçavants; il y a de plus un « réveil avec sa montre particulière (9 février 1688). »

Une appréciation technique de ce mécanisme a été publiée, en 1827, dans le *Recueil de machines composées et exécutées* par Antide Janvier, artiste devenu célèbre, et qui n'oubliait pas que l'un de ses succès de jeunesse avait été la réparation faite, en 1769, à l'horloge alors placée dans la chapelle de l'hôtel de ville de Besançon, et dont les mouvements étaient arrêtés depuis bien des années.

Janvier croyait cet ouvrage fabriqué à Nuremberg; mais c'était de sa part une erreur : le pied de notre horloge porte un poinçon aux armes de la ville d'Augsbourg, lesquelles se composent d'un chapiteau antique surmonté d'une *pigna* ou pomme de pin sculptée.

Quant à l'époque de la fabrication de notre horloge, on peut la fixer au moyen de deux lettres écrites au cardinal de Granvelle, le 21 juillet et le 7 août 1564, par Jean-Jacques Fugger, le richissime et érudit négociant d'Augsbourg. Dans la première de ces lettres, il dit que l'on règle l'horloge qu'il a commandée pour le cardinal : « L'horlogio ho mandato conciare, et trovandolo guisto, se riman- « dara a V. S. Illma et R^ma^. » Dans la seconde lettre, il annonce le départ de l'objet, dont la fabrication avait lieu à Augsbourg : « Con « questa va l'orologio di quella, che feci conziare per li mei in « Augusta; vorrei fusse secondo il voler suo. »

A cette époque, il existait à Augsbourg plusieurs horlogers de grand renom : l'un d'eux, nommé Werner, a produit la curieuse machine chronométrique conservée à la Galerie Verte de Dresde, où l'on voit un centaure qui tire une flèche à chaque heure.

Deux pièces m'ont semblé particulièrement analogues à celle

qui fait l'objet de cette note : l'une, qui est au *Museo civico* de Brescia, est signée de l'horloger Johan-Paul Pflege, d'Augsbourg; l'autre, un peu moins ancienne, se trouve au Musée de Brunswick, où elle est donnée pour un ouvrage de Caspar Langenbucher, également d'Augsbourg.

Haut. 0m,65, larg. 0m,22.

V. — *Un Buffet en menuiserie,* dessiné par Hugues Sambin.

Ce bel ouvrage de menuiserie, qui peut passer pour un type du meuble de l'École de Bourgogne, a été exécuté à Besançon, en 1581, d'après les dessins de l'architecte dijonnais Hugues Sambin, élève de Michel-Ange, par le menuisier Pierre Chenevière, sur la commande du cogouverneur municipal Ferdinand Gauthiot d'Ancier. C'était également pour ce gentilhomme qu'avait été faite, par les mêmes auteurs, la table de style analogue qui appartient au mobilier de l'hôtel de ville de Besançon. J'ai nettement établi les origines de ces deux objets, dans mon Mémoire intitulé : *La Table sculptée de l'hôtel de ville de Besançon et le mobilier de la famille Gauthiot d'Ancier,* publié en 1879.

Le buffet qui nous occupe est en noyer. Son avant-corps convexe, s'ouvrant à deux battants, est soutenu par une console formée de cinq volutes qui se rassemblent sur le dos d'une chimère transversalement couchée. Les corps latéraux se composent de caissons et de tiroirs : chacun d'eux supporte un petit panneau qui joue le rôle d'antéfixe. Le couronnement, en retrait, est orné d'un trophée d'armes en bas-relief, que surmonte un écu où l'on voit en peinture le blason des Gauthiot : *d'azur à un faucon-gautherot d'argent, armé et couronné d'or, commençant son vol.* Toutes les parties de l'ouvrage sont ornées de termes, de mascarons, de figures d'animaux, de guirlandes de fruits et de fleurs. Huit peintures en camaïeu doré ressortent sur les vantaux de l'avant-corps du meuble et sur les deux panneaux isolés. Ces peintures représentent *Lucrèce, Mercure, Flore, Cérès, Pan,* l'*Envie, Apollon et Orphée.* Sous cette dernière figure on lit la signature du peintre : E. Bredinus f. 1581.

En décrivant à son tour le buffet des Gauthiot, dans son intéres-

sant ouvrage sur le *Meuble,* M. Alfred de Champeaux nous apprend que le peintre qui intervint pour décorer ce morceau de menuiserie artistique, Evrard Bredin, avait été reçu maître peintre verrier à Dijon, en 1561, après avoir produit comme chef-d'œuvre un vitrail pour l'église de Saint-Michel, l'édifice précisément dont Hugues Sambin, le Michel-Ange dijonnais, avait dessiné et ornementé le portail.

Le meuble qui nous occupe fut recueilli par les Jésuites du collége de Besançon, dans la succession opulente d'Antoine-François Gauthiot d'Ancier, ouverte à leur profit en 1629. En effet, dans l'inventaire alors dressé de cette succession, l'une des pièces du mobilier est ainsi décrite : « Ung buffet de nouhier en menui-« serie relevé avec peintures, doré en plusieurs lieux, fermant à « clef, ayant les armes de la maison au couronnement. »

Haut. 2^{m},60, larg. 1^{m},70.

VI. — *Les portraits des frères Ryckaert,* par Van Dyck.

Dyck (Antoine Van), né à Anvers, le 22 mars 1599, mort à Blackfriars, près Londres, le 9 décembre 1641 ; élève de Rubens.

Le peintre paysagiste David Ryckaert, deuxième de ce prénom, né à Anvers en 1586, mort dans la même ville en 1642.

A mi-jambes, assis dans un fauteuil, la main droite à demi ouverte, la main gauche appuyée sur l'un des bras du siége, vêtu d'une robe noire et d'une casaque de velours vert fourrée, sur la tête une toque assortie à la casaque, ceinture bariolée, au cou une médaille d'or à profil de femme; carnation brune, yeux très-brillants, moustaches et forte barbiche noires.

Petite répétition d'un portrait de Van Dyck dont les originaux sont aux Musées de Madrid (n° 1233) et de Dresde (n° 1075). Le catalogue de Madrid désigne bien David Ryckaert comme étant le personnage représenté, tandis que le catalogue de Dresde dit que c'est l'image de Martin Ryckaert, également peintre, bien qu'il fût né manchot. Notre homme ayant ses deux mains, il y a lieu d'opter pour l'indication du catalogue de Madrid. Le manchot de la même famille eut également la bonne fortune d'être peint par Van Dyck : son portrait se trouve dans l'une des galeries de Londres, et la gra-

vure qui en existe dans le *Magasin pittoresque* (ann. 1868) m'avait fait trouver dans cette tête de Martin Ryckaert des airs de famille avec la figure de notre personnage, dont alors j'ignorais le nom.

Mais quatre peintres du nom de Ryckaert ont reçu au baptême le prénom de David. Le frère de Martin le manchot étant le seul, parmi ces quatre, qui puisse avoir été peint par Van Dyck à l'âge qu'accuse le portrait que nous possédons, il ne me semble pas possible de reconnaître dans cette image une autre figure que celle du paysagiste David Ryckaert.

Acquis pour 50 fr. *en* 1837.

Haut. 0m,33, larg. 0m,28.

VII. — *Histoire d'un tableau de François Le Moyne.*

Le Moyne (François), né à Paris en 1688, mort en cette ville le 4 juin 1737 ; élève de Robert Tournières, son beau-père, et de Louis Galloche.

TANCRÈDE RENDANT LES ARMES A CLORINDE.

Sous les murs de Jérusalem assiégée par les chrétiens, la musulmane Clorinde, montée sur un cheval blanc, veut se mesurer avec le chevalier Tancrède, l'un des principaux chefs de la croisade. Tancrède, qui est amoureux de la vaillante guerrière, offre à celle-ci son épée pour qu'elle cesse son combat ou qu'elle lui arrache le cœur. Du haut des remparts de Jérusalem, cette scène est observée par le sultan Aladin et par Herminie, jeune musulmane que Tancrède avait affranchie de l'esclavage et qui est amoureuse de son libérateur. (Le Tasse, *Jérusalem délivrée*, chant III.)

Signé : F. Le Moyne in. et fec. 1722.

Ce tableau fut un des ouvrages remarqués de l'auteur des décorations de la coupole de Saint-Sulpice et du plafond d'Hercule à Versailles. Le comte de Caylus, retraçant la vie de cet artiste devant l'Académie royale de peinture et de sculpture, en faisait mention dans les termes suivants : « Reçu parmi vous, Messieurs, en 1788, il ne ralentit ni ses études, ni son application ; et, sans

vouloir entrer dans le détail des différents tableaux qu'il fit alors, je me contenterai de vous indiquer celui dans lequel il a représenté *Tancrède rendant les armes à Clorinde*. La belle distribution des groupes et la diversité des mouvements qu'il a su donner au grand nombre de figures qu'exige un sujet de bataille, telle que celui-ci, firent beaucoup d'honneur à son génie. » L'un des meilleurs élèves de Le Moyne, le peintre Nonnotte, de Besançon, dans une *Vie* encore inédite de son maître, a relaté ainsi les circonstances qui entourèrent la production de cet ouvrage : « A peine M. Le Moyne fut-il reçu à l'Académie, que le bruit de son mérite distingué se répandit..... Ce fut alors qu'il fit la connaissance de M. Berger, ce généreux ami des arts et des artistes..... En effet, M. Berger, en lui demandant le tableau qui représente le combat où Tancrède reconnaît Clorinde et lui présente son épée, lui fit des propositions qui étaient aussi flatteuses que nouvelles pour un particulier. Ces propositions furent de donner à M. Le Moyne, chaque mois qu'il emploieroit à cet ouvrage, une somme qui le mît en état de subvenir à toutes ses dépenses, une liberté entière d'y passer tout le temps qu'il jugeroit nécessaire, enfin une gratification proportionnée au mérite du tableau lorsqu'il seroit fini..... La gratification fut bonne, et l'ouvrage le méritoit. » A l'époque où Nonnotte écrivait ces lignes, le tableau appartenait à M. de la Borde, banquier du Roi. Il entra depuis dans le cabinet du fermier général Grimod de la Reynière, où il était considéré comme « un morceau capital ». Lors de la vente de ce cabinet, en 1792, il fut adjugé pour la somme de 10,500 livres. Dix-neuf ans plus tard, l'école de David ayant jeté le discrédit sur les œuvres d'art du dix-huitième siècle, le même tableau ne put trouver d'acquéreur qu'au prix dérisoire de 303 francs. (Vente Radix de Sainte-Foy, 1811.) La ville de Besançon l'acheta, en 1850, pour la somme de 1,500 francs.

Haut. 1^{m},62, larg. 2^{m},75.

VIII. — *Perspective d'une mascarade projetée par les pensionnaires de l'Académie de France à Rome en* 1751.

Barbault (Jean), né à Vierme en Picardie, vers 1705, mort à Rome en 1766; élève de Restout.

Les quatre parties du monde.

Perspective d'une mascarade projetée par les pensionnaires de l'Académie de France, au mois de février 1751, en l'honneur de la présence à Rome du marquis de Marigny, frère de madame de Pompadour, désigné pour occuper le poste de directeur général des bâtiments. C'est une esquisse formant une frise de 0m,40 de hauteur sur 4 mètres de long, d'une exécution vive et d'une couleur gaie, dont les personnages rappellent ceux de Pannini et de Guardi. Le cortége représenté défile dans le Corso de Rome : son principal char passe devant le palais Mancini, où l'Académie avait alors son siége. Ce char est rempli de personnages déguisés, qui représentent les diverses races humaines; au sommet, la France trône avec une couronne royale sur la tête et un écu fleurdelysé pour appui.

Le projet de cette mascarade fut abandonné : on lui préféra « un bal magnifique où toute la noblesse romaine serait invitée » : ce qui eut lieu le dimanche 21 février 1751. L'idée de la mascarade procédait du souvenir d'une réjouissance de cette nature, donnée par l'Académie à l'époque du carnaval de 1748. Les pensionnaires avaient alors représenté la *Caravane du Sultan à la Mecque*. Les services rendus par Barbault à cette occasion n'ayant pas été sans influence sur son admission comme pensionnaire à l'Académie, on conçoit que le jeune artiste ait eu le goût de tracer le projet d'une fête analogue. (Voir le *Supplément à la vie de M. de Troy*, par Caffieri, et l'*Académie de France à Rome*, par M. Lecoy de la Marche.)

Signé, à droite, sur une borne : J. Barbault pinx. Romæ, 1751.

Collection Paris.

Haut. 0m,40, larg. 4 mètres.

IX. — *Le financier Bergeret et son portrait par Vincent.*

Vincent (François-André), né à Paris le 30 décembre 1746, mort dans la même ville le 3 août 1816; élève de son père Élie Vincent et de Vien; maître d'Horace Vernet.

Bergeret, receveur général des finances, trésorier de l'ordre de Saint-Louis, associé libre de l'Académie de peinture.

Petit portrait en pied dans les proportions d'un quart de la nature. Le personnage est représenté debout, en déshabillé blanc du matin, coiffé d'un serre-tête, dans l'intérieur d'un palais de Rome, au milieu d'antiquités et d'estampes : l'une de celle-ci représente le pape Clément XIV; à côté d'elle, sur une sorte de piédestal, est le cordon rouge de l'ordre de Saint-Louis.

Signé : Vincent, *f.* Rom., 1774.

Ce charmant portrait, exposé à Paris en 1777, remontait à l'époque d'un voyage d'Italie que « Bergeret, le receveur général des finances, l'ancien ami de Boucher, le Turcaret amateur », avait fait en compagnie du couple Fragonard entre le 5 octobre 1773 et le 7 septembre 1774, aventure dont l'épilogue fut un procès entre le dessinateur et son Mécène. Les frères de Goncourt ont raconté cette histoire d'après le journal qu'en avait tenu Bergeret lui-même. (*Gazette des Beaux-Arts,* 1865, t XVIII, p. 151-152.)

Après la mort de Bergeret, en 1786, son cabinet fut vendu aux enchères, et l'architecte Paris fit à cette vente de nombreuses acquisitions.

Collection Paris.

Haut. 0^{m},64, larg. 0^{m},72.

X. — *Le portraitiste Lenoir, professeur à Besançon.*

Lenoir (Simon-Bernard), né à Paris en 1729, agréé à l'Académie royale de peinture en 1779, professeur à celle de Besançon depuis 1786 jusqu'en 1789; mort à Paris dans le cours de cette dernière année.

ÉTUDE D'ACADÉMIE.

Le peintre Wyrsch, créateur de l'enseignement du dessin à Besançon, fut réclamé en 1784 par ses compatriotes de la Suisse, qui lui confièrent le soin de diriger à Lucerne une école des Beaux-Arts. Un concours pour lui donner un successeur ayant été ouvert à Besançon et n'ayant pas donné de résultat, l'intendant de la province,

Marc-Antoine Lefèvre de Caumartin-Saint-Ange, se chargea de trouver à Paris un sujet capable de remplir l'emploi. De la main du premier peintre Pierre, il accepta Simon-Bernard Lenoir, agréé à l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis le 27 mars 1779 en qualité de portraitiste, ce qui lui donnait la faculté de se qualifier peintre du Roi. Sur la justification d'un tel titre, Lenoir fut installé comme successeur de Wyrsch, le 24 mars 1786. Aux termes de l'article 5 du règlement donné en 1774 à l'Académie de peinture et de sculpture de Besançon, chaque professeur était tenu d'offrir à l'établissement « une pièce de sa composition », à titre de tribut académique. Lenoir s'acquitta de cette obligation le 29 mars 1789, en présentant la figure nue qui fait l'objet du présent article. Le lendemain de cet hommage, la municipalité lui décernait dans les termes suivants la qualité de citoyen : « Le « sieur Simon-Bernard Lenoir, peintre du Roi, agréé de l'Aca- « démie royale de peinture et de sculpture de la ville de Paris, « dont il est originaire, l'un des professeurs de l'Académie de pein- « ture et de sculpture de cette ville de Besançon, ayant donné « pour tribut académique un tableau de sa composition qui a été « placé à l'hôtel de ville et qui a mérité l'admiration des connais- « seurs, la Compagnie, pour témoigner sa satisfaction particulière « audit sieur Lenoir, l'a reçu et admis au nombre des citoyens et a « chargé le secrétaire de lui en expédier les lettres. Elle a déli- « béré en outre de rembourser à cet artiste les frais de la bordure « qu'il a mise à son tableau. »

Le Musée de Dijon possède un fort beau portrait peint par Lenoir, celui du sculpteur Claude-François Attiret, de Dôle.

Haut. 1m,29, larg. 0m,95.

XI. — *L'Impératrice Marie-Louise, élève du peintre Prud'hon.*

Marie-Louise, Impératrice des Français, née à Vienne le 12 décembre 1791, morte à Parme le 18 décembre 1846; élève de Prud'hon.

Jeune fille à mi-corps tenant une colombe sur son sein.

Ce tableau, peint en 1810, fut donné par l'Impératrice, en même temps que son appui-main, à Balhouhey, intendant des finances de

Sa Majesté, qui a légué ces deux objets au Musée de Besançon.

« Êtes-vous content de votre royale élève (demandait-on un jour « à Prud'hon)? — C'est une bonne personne, répondit le maître. « — Et ses progrès? — Oh! ses progrès laissent à désirer. Sa « Majesté trouve que le dessin lui salit les doigts, et elle ne touche « pas à ses crayons. — Alors que fait-elle pendant vos leçons? « — Elle dort », soupira Prud'hon! (Ch. GUEULETTE, *Mademoiselle Mayer et Prud'hon : Gazette des Beaux-Arts,* 1er octobre 1879.)

Si cette anecdote était authentique, la galerie bisontine pourrait se flatter d'avoir un gracieux ouvrage produit par le pinceau de Prud'hon.

Haut. 0m,56, larg. 0m,46.

A. CASTAN,

Correspondant de l'Institut, membre de la Société d'Émulation du Doubs, à Besançon.

II

PEINTURES MURALES

DU DÉPARTEMENT DE LA HAUTE-LOIRE.

UNE RÉSURRECTION DES MORTS

(FRESQUE DU SEIZIÈME SIÈCLE.)

MESSIEURS,

Jadis seigneurie du Forez, aujourd'hui village de la Haute-Loire, Valprivas, à 842 mètres d'altitude dans les montagnes, possède un ancien château Renaissance. Les hommes et le temps l'ont découronné, dégradé, aménagé rustiquement pour de vulgaires destinations. Il a cependant gardé quelques lambeaux de ses vieilles richesses artistiques : le caillouté mosaïque de sa cour, son puits à sirènes, la porte de sa tour avec son faune et sa nymphe en caria-

tides, ses galeries aux mufles de lion, la porte de sa bibliothèque timbrée d'un écusson avec cette épigraphe en grec : *Les fruits de l'homme juste ne sont pas perdus;* enfin, sa chapelle aux deux nervures nouées à leur rencontre par un écusson de pierre. Dans cette chapelle badigeonnée, on n'a respecté, sur la muraille du fond, au-dessus de l'autel, qu'une fresque représentant une *Résurrection des morts* dont les pudeurs modernes ont pieusement gratté ou frotté les nus les plus offensants; la révolution de 1793 a vandalisé certaines parties, et le climat perfide, maltraité l'ensemble.

Je dis *Résurrection des morts* et non jugement dernier, car, dans ces sortes de représentations, il y a ce que nous appellerions aujourd'hui deux moments psychologiques : celui où la poussière humaine se reconstitue et se ranime, celui où la grande parole divine sépare les bons des méchants. C'est cette première scène que les Italiens peignaient ou sculptaient volontiers, comme j'en pourrais citer de nombreux exemples, avant de représenter à droite et à gauche le *Paradis* et l'*Enfer*. A Valprivas, sous des écailles de badigeon, j'ai pu encore deviner un enfer. Me sera-t-il permis de le rendre un jour à la lumière ?

Or, nous avons affaire ici à une fresque de l'école italienne et à une *Résurrection des morts*.

Cette fresque, demi-circulaire, a 5 mètres de largeur et 2 mètres de hauteur et met en scène quatre-vingt-dix personnages demi-nature, en pied, à mi-corps ou n'offrant que la tête seule. Dans les cimes, au milieu des bois, à l'écart des grandes routes, elle était oubliée ou ignorée. Je l'ai découverte, patiemment étudiée, ressuscitée et reproduite.

Cette fresque de la Renaissance est très-curieuse en ce qu'elle nous donne, dans la scène apocalyptique et dans les portraits des donateurs, deux échantillons des deux écoles de peinture qui se partageaient la France à la fin du seizième siècle : l'école italienne de Fontainebleau avec le Primatice et le Rosso, et l'école française avec les Clouet.

Les Italiens après Michel-Ange peignirent des Jugements derniers dans le faire païen du maître florentin à la Chapelle Sixtine, et non plus dans le sentiment chrétien d'Orcagna au Campo Santo de Pise.

La fresque de Valprivas représente le Christ dans les nuées. De sa

bouche jaillissent, à droite, la palme de la récompense; à gauche, le glaive du châtiment. Il a le bras droit levé qui appelle les élus et le bras gauche baissé qui rejette les éprouvés, selon la formule hiératique chrétienne. Une cour céleste l'entoure, dans ses draperies et ses visages rappelant la cour terrestre des Valois. Des anges artistiquement drapés et superbement lancés, rappelant les Renommées copiées sur l'antique par la Renaissance, sonnent de la trompette aux quatre coins du ciel.

Sous le Christ, la résurrection est disposée comme une scène de théâtre, où sur les portants, à droite et à gauche, on aurait peint à genoux et deux à deux les quatre donateurs.

Une plaine gazonnée illimitée et un ciel infini avec une perspective assez bien comprise, composition très-habile et admirablement équilibrée. Sur le premier plan, le groupe principal : trois jeunes femmes à la chevelure luxuriante, au corps voilé d'une gaze faisant valoir mieux encore les nus et les reliefs. Le paganisme italien se retrouve tout entier dans la couleur chaude des cheveux, la mollesse voluptueuse des contours, la grâce un peu théâtrale des poses, toutefois avec un sentiment de pudeur féminine et de chasteté catholique. Ces trois ressuscitées, dont deux de face et une de dos, ont quelques ressouvenirs grecs des trois Grâces. A droite et à gauche, des torses, vus de dos ou de face, se dressent avec des lignes pures et des modelés savants. Des cadavres ou des squelettes surgissent de la terre partout sous les pieds. Les dispositions de leurs suaires sont d'une étonnante variété. Les physionomies sont variées aussi : toute la gamme d'expressions dans une pensée commune et une sorte de jugement intime de soi-même.

Tous les états du corps mort se rencontrent avec sa décomposition, ses dénudations et ses couleurs. Çà et là se rencontrent des naïvetés de posture qui frisent la gaieté. Par exemple, une plantureuse jeune fille qui ramène pudiquement son linceul par-dessus sa tête et se découvre ailleurs d'autant.

Toutes les têtes, tous les gestes, tous les regards se concentrent avec une unité parfaite sur le Christ dans les nues. Une seule tête, à droite, est tournée vers les spectateurs et reste étrangère à la préoccupation générale. Bien vivante dans son exécution, dans la coupe à la mode de sa barbe et des cheveux, les yeux sur un miroir absent, nous affirmons que c'est la tête du peintre. On le devine,

on le sent. Elle est comme le trait d'union entre cette représentation académique et les portraits réalistes des donateurs.

En effet, à droite et à gauche, deux couples, mains jointes et missel aux doigts, sont agenouillés sous leurs armoiries, dans les costumes du temps. Les ajustements dénoncent, chez le premier, le règne de Henri III; chez le second, les débuts du règne de Henri IV où l'on revenait du reste aux modes Henri II. Les bijoux et les épées sont minutieusement traités.

Tout a été brossé par la même main, comme nous le prouve la tête de l'artiste, peinte déjà dans la note des portraits.

L'école italienne à Fontainebleau, dont s'engoua la France, fit dévier quelque temps l'art national. L'art français imita et exagéra même les défauts de cette importation. Ce sont ces défauts que nous retrouvons dans la fresque de Valprivas. Élégance recherchée, grâce maniérée, dessin incorrect et lâché, figures sans caractère ni énergie, tout cela dans la couleur du Primatice. Le peintre, ramené à son vrai tempérament dans sa tête et dans les portraits, selon la manière des Clouet, leur a donné la ressemblance simple, naïve, vivante, et a soigné avec complaisance et scrupule les accessoires peints sans prétentions et sans richesse. Le peintre était sans doute un Français italianisé et de la cour des Valois. Mais comment si loin de la cour et dans ce coin perdu des montagnes?

Rien d'étonnant cependant.

Le château de Valprivas appartenait aux du Verdier de Valprivas, grands seigneurs et érudits. Deux surtout ont eu une certaine notoriété, et ils sont, l'un et l'autre, représentés sur la fresque.

A gauche : Antoine du Verdier, surnommé le « Bibliothécaire », contrôleur général des finances de la ville de Lyon, gentilhomme ordinaire de la chambre du Roy, etc., etc., un des plus éminents esprits de l'époque et possédant un trésor considérable de manuscrits en toutes les langues européennes et asiatiques, ayant publié des volumes de compilations assez médiocres du reste, avec son portrait et sa devise : *Marti et Minervæ*. Il fut marié deux fois. La fresque ne porte que ses armoiries : d'azur aux trois pals d'argent, celui du milieu d'hermine en chef de gueule chargé de trois étoiles d'or.

A droite de la fresque, son fils Claude du Verdier, écuyer, et sa femme Bonne de Rothier, dame de Mauriac, avec son écusson

écartelé de gueules à trois rocs d'échiquier d'or — [Rot (Bois) Thier (tiers, trois)]. Il a le col rabattu à l'italienne, car il avait étudié à Bologne en Italie. Mauvais poëte et mauvais critique, il fut avocat au parlement de Paris, se ruina en procès et mourut en 1649, à quatre-vingts ans.

Serait-il illogique de supposer qu'Antoine du Verdier, renommé, riche, gentilhomme de la chambre, eût amené en villégiature, dans son château de Valprivas, un peintre occupé à la décoration de Fontainebleau, de Saint-Germain, du Louvre et des Tuileries ?

En procédant par rapprochement des âges d'Antoine et de Claude, on peut assigner, à peu près sûrement, à cette fresque la date de 1594 ou 1595.

Voici donc une page picturale de plus arrachée à la destruction imminente et qui a rejoint dans l'hospitalier musée du Puy toutes celles que j'ai déjà relevées et au moyen desquelles je poursuis, de siècle en siècle, l'histoire de la peinture française dans nos anciennes provinces.

Mon travail s'avance ; mon œuvre s'achève, et je vous ménage encore, Messieurs, bien des trouvailles heureuses et d'étranges surprises.

Léon Giron.

Membre de la Société d'Agriculture, Sciences, Arts et Commerce du Puy.

III

QUELQUES MOTS SUR LES ARDOISES SCULPTÉES ET GRAVÉES QU'ON TROUVE EN ANJOU.

De tout temps l'ardoise qu'on rencontre si abondamment dans le sol de l'Anjou, a été employée par nos devanciers pour la sculpture et plus spécialement pour la gravure, à cause sans doute de la facilité avec laquelle elle se laisse travailler.

Dès l'époque carolingienne on trouve des inscriptions sur ardoises, et les épitaphes recueillies dans l'antique cimetière de la place du Ralliement à Angers, de même que la pierre tumulaire de l'église de Bazouges près Château-Gontier, sont là pour affirmer le fait.

Aux quinzième et seizième siècles, l'ardoise continue à recevoir des inscriptions et à être ornée de dessins gravés ou en relief. Ainsi, M. Auguste Michel, Conservateur Adjoint du Musée Saint-Jean d'Angers, nous a dit avoir vu une belle dalle en ardoise avec armoiries en relief de la fin du quinzième siècle, ainsi qu'un objet du seizième, jouet d'enfant avec trou de suspension, décoré d'un écusson écartelé lions et étoiles et entouré d'un collier de Saint-Michel, le tout d'ailleurs assez grossièrement dessiné.

Mais c'est aux dix-septième et dix-huitième siècles qu'il faut arriver pour observer un plus grand nombre de plaques d'ardoises avec dessins et ornements divers. Parmi celles qu'on voit au Musée archéologique d'Angers, et sans compter les simples inscriptions, telles que celle portant la date de 1621 et la mention de la pose d'un globe de marbre dans une chapelle par Alexandre de Garande, grand archidiacre de l'église d'Angers, et aussi celle rappelant le séjour à la Haye-des-Bons-Hommes, près Angers, de Pierre Roger, qui fut prieur dudit lieu et plus tard Pape sous le nom de Grégoire XI, il faut citer une pierre de fondation ornée de quatre écussons d'un dessin assez achevé, pierre posée en 1731 par Jean de Vaugirauld, évêque d'Angers, Charles Beaudry, lieutenant général de la Sénéchaussée, et François Boucault, maire d'Angers; puis une autre pierre de fondation du grand autel de l'église du Louroux-Béconnais posée en 1763, par François-Jacques Walsh, comte de Serrant, avec bel écusson couronné. A remarquer encore, au même Musée, une croix en ardoise exhaussée sur calvaire à quatre marches, à tige et branches fleurdelysées, et portant la date de 1736.

Enfin on rencontre, un peu partout en Anjou, de nombreux cadrans solaires avec inscriptions, sentences pieuses et armoiries.

Pour donner une idée du fini auquel sont quelquefois parvenus les artistes qui gravaient l'ardoise dans notre région, je vais décrire un cadran solaire trouvé en terre, il y a quelques années, dans un jardin dépendant autrefois de l'enclos du couvent des Cordelières de Cholet. Ce cadran, rectangulaire en bas, cintré à sa partie

supérieure, de 0m,52 de hauteur sur 0m,35 de largeur, porte, dans un riche encadrement rappelant ceux des reliures de l'époque, au centre l'image du soleil dans un nimbe d'où partent des rayons marquant les heures, et entre eux des demi-rayons terminés par des trèfles; puis, en haut, un écusson *de... à trois flanchis ou petits sautoirs de...*, écusson entouré de palmes et surmonté d'un casque à sept grilles sommé du monogramme du Christ IHS, dont l'H porte au-dessus de sa barre transversale une croix recroisetée et au-dessous les trois clous de la Passion [1].

L'écusson que nous venons de décrire et qui porte la date de 1643, n'est autre que celui de messire Gabriel Boylesve, né à Angers le 1er mars 1595, aumônier de l'évêque d'Angers, Miron, en 1623, chancelier de l'Université d'Angers en 1625, chanoine de la cathédrale de Paris, aumônier du Roi, puis évêque d'Avranches en 1651, et mort en 1667. Les armes de ce prélat étaient, en effet, *d'azur à trois petits sautoirs alézés d'or, posés* 2 *et* 1.

On voit par ce rapide exposé que l'art de graver l'ardoise s'est parfois élevé en Anjou à un assez haut degré de perfection. Maintenant, quels sont les humbles artistes qui ont produit les œuvres dont nous parlons? C'est ce que nous ne saurions préciser, car si quelques-uns traçaient leurs noms principalement sur les cadrans solaires, comme sur les deux que nous possédons à Cholet, portant avec les dates de 1668 et 1699 les noms de Mazouy et de maître Guillet, la plupart n'ont pas pris la peine de transmettre leurs noms à la postérité. Leur seule ambition sans doute était d'exécuter, de leur mieux, et à la satisfaction des hauts personnages qui les en chargeaient, les différents travaux que nous remarquons aujourd'hui.

Mais s'il nous a été impossible de tirer de l'oubli la mémoire de ces modestes travailleurs, nous avions à signaler leurs efforts. En tout cas, nous serons heureux d'avoir pu contribuer à mettre en lumière un fait intéressant pour l'Art en général, et plus particulièrement pour l'histoire de l'Art dans notre ancienne province.

Dr Léon Pissot,
Président de la Société des Sciences, Lettres et Beaux-Arts de Cholet.

[1] Voy. Planche, I.

ARDOISE SCULPTÉE

CADRAN SOLAIRE

(Mémoire de M. le Dr Pissot.) — Pl. I, p. 92.

IV

DEUX IVOIRES SCULPTÉS

I

ANCIEN BAS-RELIEF EN IVOIRE : *LA VIERGE IMMACULÉE*

L'an dernier, j'avais l'honneur de présenter la description motivée d'un tableau peint sur bois, du seizième siècle; il s'agit, aujourd'hui, d'une notice relative à un très-petit bas-relief représentant la *Vierge Immaculée;* fleur du panier des quelques objets d'art religieux qui m'appartiennent.

Cette tablette d'ivoire, haute de 0m,12, large de 0m,9, sculptée avec soin, a dû orner la reliure d'un livre de prières concernant la Vierge; on sait que si le dogme de l'Immaculée-Conception est récent, la croyance est ancienne; et sans chercher à remonter au delà du treizième siècle, nous voyons se former une confrérie de ce nom, érigée à Londres en 1228.

D'un autre côté, à Paris, quand on donnait le bonnet à un docteur de Sorbonne, il jurait de soutenir la foi *à l'Immaculée Conception,* c'est-à-dire à la naissance de la Vierge exempte de la tache originelle.

Ainsi fut-il décrété au quatorzième siècle, en Sorbonne, et à son imitation en alla-t-il de même, auprès d'une centaine d'autres universités du monde chrétien.

En Espagne, les Ordres militaires s'obligeaient à soutenir cette même prérogative de la Vierge.

Existait, aussi de temps immémorial, la Congrégation de l'Immaculée-Conception; en faisaient partie des filles séculières pour lesquelles il y avait un cérémonial où la couleur blanche était de rigueur.

On ne s'étonnera donc pas que les artistes du moyen âge et de la Renaissance se soient ingéniés à représenter, en *bas-relief,* les

emblèmes de cette croyance [1]. Notre ivoire en fournit une intéressante preuve; et, à cette occasion, la photographie qui le reproduit finement, est l'œuvre d'un amateur distingué, M. de Mieulle (Gustave), que notre reconnaissance nous fait un plaisir de nommer.

Cette reproduction est si bien réussie que, pour l'explication des personnages du petit drame divin, elle nous a permis de mieux les étudier que sur l'original, vu le jeu des ombres.

Procédons à leur analyse : la bordure animée de onze petits enfants grimpés sur des branches chargées de fruits, que l'on prendrait, volontiers, pour des raisins, si les feuilles étaient celles de la vigne, attire tout d'abord les regards; mais passons! sauf à revenir sur le charme de cet encadrement.

Abordons tout de suite le drame divin.

Au sommet de la tablette, paraît *Dieu tout-puissant*. De sa droite il bénit; de sa gauche il tient le globe crucifère; il est à mi-corps, environné d'étoiles et de zigzags destinés, par convention d'artiste, à représenter ciels et nuages, comme dans nos anciennes tapisseries de Saint-Maurice d'Angers que M. Jules Guiffrey connaît bien, pour les avoir remarquablement décrites.

La tête est coiffée de la *tiare pontificale* à *couronne unique*, chose digne de remarque et sur laquelle, aussi, nous ne manquerons pas de revenir.

Au-dessous de la main qui bénit et de celle qui porte le globe, se déroule en manière de ruban, de gauche à droite de la tablette, un *phylactère* sur lequel on lit, en lettres mixtes, ce passage du *Cantique des cantiques* (cap. IV) :

TOTA PVLCRA ES AMICA MEA ET MACVLA
NON EST IN TE.

Du milieu de la banderole s'échappe un rayonnement sur la tête de la Vierge et qui lui tient lieu de nimbe.

Elle est debout, dans l'attitude de la prière, les mains appliquées l'une contre l'autre, et forme le centre du tableau. Autour d'elle, s'étagent ses attributs qu'accompagnent de courtes légendes tirées, la plupart, du *Cantique des cantiques* et des *litanies*.

[1] P. Heliot, t. II, c. 64; — *Dictionnaire* de Trévoux, au mot *Immaculé;* — *Encyclopédie*, Genève, MDCCLXIX; — *Aladel*, p. 351.

Ces attributs sont au nombre de sept à sa droite, et d'autant à sa gauche.

Les sept à sa droite, et allant de haut en bas, sont :

1°. — *Soleil* à sept rayons, semblable à celui de quelques monnaies d'or du moyen âge ; au-dessous de l'astre on lit :

ELECTA VT SOL. (Voir *Cantique des cant.*, cap. VI.)

2°. — *Lune* de profil, avec cette légende :

PVLCRA VT LVNA. (*Cant.*, cap. VI.)

3°. — *Porte*, entre deux tours :

PORTA CELI. (*Litanies de la Vierge.*)

4°. — *Cèdre* à quatre branches :

EXSALTATA VT CEDRVS. (*Sic.*)

5°. — *Buisson de roses :*

PLANTASIO ROSAR(um).
FLORVIT.

6°. — *Puits* avec sa margelle :

PVTEVS AQVARVM
VIVENTIVM.

7°. — *Jardin clos :*

HORTVS CONCLVSVS.

Les sept attributs à sa gauche sont :

1°. — *Étoile à six rayons :*

STELA MARIS. (*Sic.*)

2°. — *Buisson de lys :*

SICVT LILIVM
INTER SPINAS. (*Cant. des cant.*, cap. II.)

3°. — *Olivier :*

OLIVA SPECIOSA.

4°. — *Édicule* à tourelles :

TVRIS DAVIDICA... (*Sic.*)

5°. — *Miroir rond :*

SPECULUM
SINE MACULA.

6°. — *Fontaine :*

FONS HORTORUM. (*Cant. des cant.*, cap. IV.)

7°. — *Cité* avec édicules :

CIVITAS DEI.

REMARQUE. — Les mêmes attributs et dans le même ordre se retrouvent à une stalle de la cathédrale d'Amiens[1]; pareilles légendes également; mais notable différence dans le style de l'architecture et la forme des lettres. Le bas-relief d'Amiens, avec ses moulures prismatiques, se rattache à l'époque de la fin du règne de Louis XII, c'est-à-dire au commencement du seizième siècle, ne précédant la Renaissance que de peu d'années; tandis que notre bas-relief central paraît se ressentir de la tradition romane qui, en certaines provinces de l'Ouest, régnait encore au treizième siècle, concurremment avec l'art ogival. Il y a plus; leur différence s'accentue davantage, si nous prenons garde que les tiares pontificales d'Amiens et de notre ivoire ne se ressemblent pas. En effet, sur notre ivoire, la tiare, comme nous l'avons déjà dit, n'a qu'une *seule couronne*, pendant que, sur la stalle d'Amiens, la tiare en compte *trois*. Et à ce sujet, quelques lignes d'explication historique ne seront point hors de saison.

Avant la fin du treizième siècle, la tiare pontificale n'avait qu'une *seule couronne à sa base;* après cette époque, elle en eut *deux;* puis *trois,* vers le milieu du quatorzième siècle[2].

Il suivrait de là que la tiare ornée d'un seul cercle équivaudrait, pour notre bas-relief, à une date qui serait antérieure à l'époque où le pape Boniface VIII embellit la tiare d'un second cercle, ce qui s'effectua de 1294 à 1303, termes extrêmes de son règne.

Bref, au premier aspect, la partie centrale de notre ivoire serait donc une œuvre de la fin du treizième siècle ou du commencement du quatorzième, et une œuvre de quelque artiste de province,

[1] *Aladel*, gravure, p. 60.

[2] Voir *Dictionnaire* de TRÉVOUX, et aussi l'*Encyclopédie* de DIDEROT, au mot *Tiare*.

encore imprégné de la tradition romane, alors qu'en d'autres contrées s'épanouissait en pleine beauté l'art qualifié de gothique.

Et pourtant un doute me poursuit, doute que je m'empresse de soumettre; à ce propos, il faut revenir sur nos pas, afin d'étudier avec attention le travail de la charmante bordure sculptée qui encadre si élégamment la scène de notre Immaculée-Conception. Voyez, en effet, comme le mouvement et la grâce animent les corps des onze *bambini* tout nus et grimpés aux branches en dehors de la scène centrale. Quelle souplesse dans leurs membres délicats et coquets! quelle beauté de forme! et pour ne citer qu'un vers :

« *C'est la vie et c'est l'allégresse!* »

Oui, la vie gonflée de séve! la *vie humaine,* en contraste avec la *vie divine,* plus calme, plus élevée et plus digne.

Nous ne pouvons penser que ce soit sans une intention préconçue que l'artiste ait ménagé ce contraste. N'a-t-il pas voulu exprimer, ici, la *vie mondaine* en opposition *avec la vie religieuse?* J'y crois d'autant plus volontiers qu'à l'angle gauche en bas de la bordure, un certain dragon ailé et gueule béante, auquel un des bambins s'empresse de donner un fruit quelconque, ne me semble pas être là pour rien. Enfin, à l'angle opposé, un second bambin courbe le dos, comme en manière de premier échelon, afin d'aider un autre petit mutin à grimper aux branches chargées de beaux fruits; il me semble bien qu'en tout ceci le diable ne perd rien.

Mais ce n'est pas là-dessus que porte mon doute.

Si le contraste est frappant au *moral,* il ne l'est pas moins quant à l'*exécution*. Oui, ainsi que nous l'ont fait remarquer des personnes compétentes, l'exécution est sensiblement différente. Le style de la *bordure* paraît difficilement s'accorder avec celui de la *scène centrale;* et cependant l'ivoire est d'un seul morceau, sans retouche aucune et sans pièce rapportée; on dirait de la *bordure* qu'elle serait une œuvre de la Renaissance, et de la *scène centrale,* un travail du treizième siècle avancé, si surtout on n'a pas perdu de vue ce que nous avons écrit précédemment de l'*âge de la tiare* à une *seule couronne*.

Cette sorte de contradiction apparente entre les deux scènes du dehors et du dedans ne laisse pas que d'embarrasser. Toutefois ce

caractère hybride ne peut-il point s'expliquer, en admettant que l'artiste aura été obligé, par certaine coutume liturgique, d'obéir, en ce qui concerne le divin drame central, à un type archaïque voulu ; absolument comme cela se pratique encore en Orient, à Constantinople, par exemple, où nous avons vu, en 1855, dans le quartier grec du *Phanar*, des madones récemment peintes et que l'on aurait pu prendre pour d'anciennes œuvres bizantines?

Il suivrait de là, en ce qui regarde notre ivoire, que l'époque probable de son exécution serait celle de sa bordure, c'est-à-dire le seizième siècle, la scène centrale n'étant plus, dans cette supposition, qu'une œuvre archaïque exigée.

En résumé, deux hypothèses : ou le bas-relief central de notre ivoire est une œuvre du treizième siècle avancé, et alors sa bordure, nécessairement de même époque, prouve que le sculpteur n'aurait eu rien à envier aux artistes de la Renaissance ;

Ou cette bordure est réellement un travail de la Renaissance, et alors la scène centrale, nécessairement aussi de même époque, sinon de la même main, n'est plus qu'une imitation archaïque faite au seizième siècle.

De ces deux hypothèses, quelle peut bien être la plus vraisemblable?

Sauf meilleur avis, je penche volontiers vers la seconde ; et pourtant la tiare, avec son unique couronne, me laisse encore un léger doute, que vos lumières, Messieurs, ne pourront manquer de dissiper.

II

OLIPHANT DU MUSÉE D'ANTIQUITÉS D'ANGERS

Puisque nous venons de parler d'ivoire, pourquoi ne citerions-nous pas l'*oliphant du Musée Saint-Jean d'Angers* (classé sous le n° 2105)?

Serait-ce parce que nous avons publié, avec dessins à l'appui, deux notices à ce sujet, l'une en 1858, dans les *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers*, l'autre, même année, dans la *Revue de l'Art chrétien?* Mais après bientôt trente ans — *longum ævi spatium* — qui s'en souvient? Et puis notre

oliphant n'a pas dit son dernier mot ; aujourd'hui même le dira-t-il ?

Donc, le mystère qui enveloppe ses symboles continue à en faire réellement *un objet inédit,* et, à ce titre, nous permet de vous en entretenir, il est vrai, le plus sommairement possible, chose par ailleurs facile, vu que le dessin connu nous dispense de décrire cet instrument que l'on croit être d'origine orientale, fabriqué à Damas et venu en Anjou, par l'entremise de quelque comte d'Anjou, comme serait Foulque Nerra ou Foulques, roi de Jérusalem. Et, chose à noter, notre province possédait *trois instruments de ce genre :* l'un à *Saint-Florent-le-Vieil,* un autre à la *cathédrale d'Angers,* et un troisième, dans la même ville, à l'*église aujourd'hui détruite de Saint-Jean-Baptiste, alias Saint-Julien.*

L'oliphant du Musée, long de 60 centimètres, orné de sculptures en relief, de 74 millimètres de hauteur, a dû provenir de l'un ou de l'autre de ces édifices religieux, mais sans qu'il nous soit possible de préciser davantage.

On sait qu'au moyen âge, on donnait le nom d'oliphant non-seulement à l'éléphant, mais au cornet fait avec la dent de l'éléphant, et qui, sculpté ou non sculpté, servait à divers usages religieux ou profanes. Suivant une tradition locale, on sonnait de l'oliphant, dans la cathédrale d'Angers, durant les jours de la semaine sainte, où les cloches sont muettes.

L'oliphant de l'abbaye de Saint-Florent-le-Vieil servait à un autre usage et qui mérite ici d'être rapporté, d'après un manuscrit inédit de dom Jean Huynes.

« En cet ancien monastère (y est-il dit), Guallo, — moine « bénédictin vers le dixième siècle, — ne voyant que ruines et « immondices de bêtes sauvages, nettoya le tout au mieux qu'il « put, puis prit avec soy plusieurs cavaliers pour retablir les heri- « tages du Saint, en leur premier etat... Cela fait, il se munit de « quelques raretés et beaux presents, pour aller offrir à Hasten (*sic*) « *duc de Normandie*, residant encore en la ville de Nantes, pour « captiver sa bienveillance ; où etant arrivé, dès que le duc l'aperçut, « avec presents, se levant de son siege, le vint embrasser (car on « tient qu'il etait bon chretien) et approchant sa bouche de la « sienne, il lui demanda quel sujet l'amenait, ce qu'il desirait, lui « commandant de parler librement.

« Lors Guallo, bien joyeux, lui manifesta ses desirs lesquels le

« duc enterrina volontiers, et, à cet effet, lui donna la *trompette* « *d'yvoire dite tonnere,* l'avertissant d'en *sonner,* lorsque ses « gens iraient à la *Picorée,* avec assurance qu'ils se retireraient « dès aussitôt de ses heritages sans aucun tort ; de quoy le moine « satisfait retourna à Saint-Florent, etc., etc. »

Qui ne sait, en outre, que Roland, ce comte d'Anjou dont l'histoire et la fable sont en droit de revendiquer leur part, sonnait de l'oliphant à Roncevaux ? Aussi, l'art s'en emparant, notre illustre compatriote, David, a-t-il représenté notre glorieux paladin sa *Durandal* d'une main et son *oliphant* de l'autre, avec un succès que M. Henry Jouin connaît bien, pour l'avoir chaudement mis en lumière, dans son beau travail couronné par l'Institut.

Ces oliphants, si variés d'usage, étaient quelquefois ornés de figures étranges. M. de la Borde en signale un, en ces termes, à la page 409 de son *Glossaire et Répertoire :* « Année 1467 *un cornet* « *d'yvoire* tout ouvré de bestes et autres ouvraiges. » Date à part, celui de notre Musée me semble de même famille. M. Carrand, archéologue distingué, croyait qu'il datait du douzième siècle et qu'il avait été travaillé à Damas. Le R. P. Arthur Martin, lors d'un voyage qu'il fit en Anjou, le trouvait si curieux qu'il m'en demanda un estampage en plâtre que je lui envoyai. Il devait s'entendre avec M. Lajard, de l'Institut, pour savoir quels pouvaient être les sujets qu'il représente.

Et, en effet, M. Lajard voulut bien, en date, à Tours, du 18 octobre 1857 (que c'est loin !), nous faire part de ses conjectures que nous avons résumées en ces termes, sous le n° 2105 de notre inventaire du Musée Saint-Jean dernièrement publié.

L'abbé Corblet, y disons-nous, pense que l'oliphant du Musée représente *une chasse;* mais M. Lajard l'interprète dans un sens symbolique et chrétien, quoique sous des dehors empruntés à l'art religieux des nations païennes de l'antique Asie.

A ses yeux, il s'agirait d'un petit et précieux monument de l'époque des Croisades et qui se fait remarquer par des compositions en relief où il est difficile de ne pas reconnaître nn mélange de symboles païens. L'enfant placé sur un chameau représenterait la naissance du Christ considéré comme la nouvelle lumière qui vient éclairer le monde, comme le gage d'une nouvelle vie, c'est-à-dire de la vie spirituelle.

« Monté, ajoute M. Lajard, sur un quadrupède qui nous rappelle l'Orient, le Fils de Dieu, un oliphant à la main, vient annoncer à l'univers la parole divine, la nouvelle loi de l'Évangile. »

M. Lajard terminait ainsi sa lettre :

« Je ne dois pas vous laisser ignorer, Monsieur Godard, que j'ai « été confirmé, au premier aperçu, dans la pensée d'attribuer une « origine chrétienne à l'oliphant du Musée d'Angers, par le témoi- « gnage d'un autre oliphant d'ivoire qui est inédit et que j'ai fait « acheter à M. le duc de Luynes. Ce monument de 73 centimètres « de long, un peu plus grand que l'oliphant d'Angers, est entière- « ment couvert de groupes symboliques, au milieu desquels il est « impossible de méconnaître la figure du Bon Pasteur, portant sur « ses épaules la brebis égarée. Or, dans ces groupes, se trouvent des « symboles qui, évidemment, empruntés à l'Orient païen, expri- « ment, de leur côté, les idées de purification et de nouvelle vie... »

Donc analogie avec celui d'Angers. Ici j'arrête cet extrait, sans vouloir, bien entendu, m'ingénier à prendre parti plutôt pour l'abbé Corblet, qui interprète les emblèmes au sens naturel, que pour le savant M. Lajard, qui les considère au sens allégorique, car, en cela, je suis malheureusement trop timide, et peut-être aussi trop sceptique pour oser me prononcer.

Angers, février 1886.

Victor GODARD-FAULTRIER,

Directeur du Musée d'antiquités d'Angers, Officier de l'Instruction publique, Correspondant du Ministère à Angers.

V

LE MUSÉUM NATIONAL

ET LE MUSÉE SPÉCIAL DE L'ÉCOLE FRANÇAISE, A VERSAILLES. (1792-1823)

Avant d'être consacré « A TOUTES LES GLOIRES DE LA FRANCE », par l'Ordonnance royale du 1er septembre 1833, le palais de Versailles

avait été, sous la première République, et à deux reprises différentes, destiné à recevoir des collections publiques qui, sous le nom de « *Muséum national des Arts* », et de « *Musée spécial de l'École française* », n'eurent, toutes deux, qu'une durée éphémère.

C'est cette phase, encore peu connue au moins dans ses détails, des annales de Versailles et de l'histoire de l'art en France, que nous avons entrepris d'étudier, en nous servant presque exclusivement des documents contemporains conservés soit aux Archives du département, soit dans celles de la Mairie, soit à la Bibliothèque communale de cette ville. La bienveillante intervention du regretté Conservateur du Musée, M. Clément de Ris, nous a permis d'utiliser également les indications que renferment les Archives du Musée du Louvre.

Nous nous sommes attaché à laisser la parole, le plus souvent possible, aux citoyens éclairés dont les efforts persévérants ont contribué à la réalisation d'une œuvre dont ils n'ont pu, cependant, conjurer la ruine prématurée. Si la notice qui va suivre présente quelque intérêt, c'est à eux, tout d'abord, qu'il conviendra d'en reporter le mérite.

PREMIÈRE PARTIE

LE MUSÉUM NATIONAL DE VERSAILLES.

I. — *Situation de Versailles après le départ de l'Assemblée nationale. — Sollicitations des habitants. — Entrevue avec le ministre Roland. — Commission temporaire des Arts. — Institution du Muséum. — Le Cabinet d'histoire naturelle, de Fayolle.*

Le 9 septembre 1792, l'Assemblée nationale décrétait le transport « sans délai, dans les dépôts du Louvre, des tableaux et « autres monuments relatifs aux Beaux-Arts qui se trouvaient dans « les maisons ci-devant dites royales et autres édifices nationaux ». Quant aux statues placées dans les jardins de Versailles, elles devaient rester en place « jusqu'à ce qu'il en eût été autrement « ordonné ».

Quelques jours plus tard, la Convention nationale, qui venait de succéder à l'Assemblée législative, prit en considération les réclamations des habitants de Versailles et rendit le décret suivant : « Sur les plaintes des pétitionnaires de la ville de Versailles de ce « qu'on leur enlève les tableaux et statues qui ornent le château et « le parc de Versailles, la Convention nationale décrète la suspen- « sion de la loi qui ordonne que ces monuments des arts soient « transportés à Paris. »

Versailles, en effet, avait supporté avec une patriotique abnégation les pertes sensibles que lui avaient causées les événements politiques [1]. La population espérait voir établir, dans le château et ses dépendances, un Musée dans lequel on aurait réuni les objets d'art existant en si grand nombre dans les résidences royales et les demeures des émigrés. Aussi l'émotion fut-elle vive quand on apprit que, le 20 octobre suivant, la Convention avait ordonné, par mesure générale, la vente « des meubles et effets des maisons ci-devant royales ». A cette nouvelle, les habitants s'assemblent et rédigent une Adresse au citoyen Roland, alors Ministre de l'Intérieur, et lui envoient une députation chargée de lui demander si « la Convention nationale a compris dans son décret la vente de la « Bibliothèque, tableaux, statues, vases, bronze et tapisserie, et « autres chefs-d'œuvre des sciences et arts sur lesquels notre ville « a fondé le projet de Musée qu'elle vous a soumis; chefs-d'œuvre « qu'il importe tant à Versailles de conserver, et à la République « de ne pas laisser passer en des mains étrangères... Nous ne vous « rappellerons pas ici les pertes irréparables qu'éprouve notre « ville; vous les connaissez, et la justice qu'il y aurait à les réparer « en y formant un grand établissement d'éducation nationale. »

Des commissaires, spécialement désignés, portent cette Adresse au Ministre; ils rendent compte de leur mission dans un rapport qui, après avoir donné sur cette entrevue quelques détails intimes, constate que le Ministre répondit aux délégués « que les meubles « susceptibles de dépérissement seraient vraisemblablement vendus, « mais que tous les objets et monuments des sciences et arts seraient

[1] La population de cette ville, qui était de 47,324 habitants au mois de février 1790, était descendue à 38,985 habitants à l'époque correspondante de 1792; plus tard la population s'abaissa jusqu'à 28,000 âmes. (M. Laurent Hanin, *Histoire municipale de Versailles.*)

« essentiellement distraits de ces ventes et précieusement con-
« servés. Que, ce jour même, il comptait faire passer dans tous les
« départements une circulaire pour annoncer ces dispositions... »
« Sur notre demande, dit encore le rapport, de faire rendre à notre
« ville les tableaux qui lui ont été si injustement enlevés, sa
« réponse a été qu'il nous engageait à ne rien précipiter, qu'il
« fallait préalablement laisser décréter le principe qui regardait
« particulièrement la ville de Versailles. Il ajouta que les différents
« tableaux, statues, vases, bronze et autres monuments des arts,
« épars dans les maisons du ci-devant Roy, seraient rassemblés
« par accroissement dans la ville de Versailles, en en exceptant
« ceux qui seraient nécessaires aux Musées de Paris; qu'il avait un
« travail tout prêt pour la ville de Versailles qu'il se proposait de
« présenter un de ces jours à la Convention nationale; que, person-
« nellement, il regardait notre ville par sa tranquillité, sa situation
« et les objets précieux qui y seraient réunis, comme propre à
« faire la ville du sage, de l'artiste et de l'homme studieux... Vos
« commissaires, Citoyens, ont été vivement touchés de la manière
« dont ils ont été accueillis par ce digne Ministre; les expressions
« rendraient mal sa candeur, son air de bonté et particulièrement
« l'attention et l'intérêt avec lesquels il a entendu vos commis-
« saires... » *Signé :* « ARNAUD, l'un des commissaires de la 12e sec-
« tion. »

Un an ne s'était pas écoulé que de nouvelles craintes se manifestent au sujet de la destination à donner au palais de Versailles. La Convention venait, par un décret du 10 juin 1793, d'ordonner la vente immédiate du mobilier du garde-meuble et de la ci-devant liste civile. De plus, la loi du 27 juillet suivant prescrivait de nouveau le transport au Muséum de Paris des monuments, tableaux, vases, etc., existant dans les maisons ci-devant royales, châteaux, jardins, parcs d'émigrés et autres édifices nationaux. Une exception était faite, il est vrai, à l'égard des objets renfermés dans le château de Versailles, ses jardins et les deux Trianons; mais la création d'un Musée national en cette ville, création promise en quelque sorte par le Ministre Roland, ne s'était pas réalisée. Déjà la vente du mobilier était commencée depuis le 25 août [1]; il devenait donc

[1] Cette vente se poursuivit sans interruption et ne se termina qu'un an après,

urgent d'aviser. Cette fois, le Conseil général du département envoie, le 11 septembre 1793, une Adresse aux Représentants de la Nation pour rappeler les vœux antérieurement exprimés : « Représentants, disait cette Adresse, nous avons souvent l'occasion « de vous présenter les demandes et les vœux de nos commettants; « vous connaissez leurs sacrifices, et toujours vous nous avez « accueillis avec intérêt. Votre décret du 27 juillet dernier a trompé « les espérances de la commune de Versailles, dont l'esprit était « de joindre au monument d'éducation nationale que vous aviez « établi, la formation d'un Muséum secondaire pour le départe- « ment. Vous avez voulu que le ci-devant château de Versailles « fût un point de réunion pour les citoyens des divers points de la « République amis de l'étude et qui seraient curieux de cultiver « dans le silence de la retraite tous les genres de connaissance que « réunit Paris. Mais cette munificence de la Nation serait incomplète « si cet établissement ne réunissait tous les objets d'étude, les « monuments des arts et des sciences... Tout y est préparé pour « le succès : routes, bâtiments, jardins et variétés de sites. Paris « ne peut l'envier; riche de tous les moyens d'embellissement, sa « proximité de Versailles doit le laisser absolument sans inquié- « tude. Tout vous invite donc, Citoyens, à accueillir notre de- « mande..... »

Le Ministre de l'Intérieur, Paré, adressa sa réponse le 17 du même mois; après avoir déclaré que « tout ce qui pourra se concilier « avec les mesures générales que commande l'intérêt des arts lui « sera agréable a exécuter », il ajoute qu'il s'est vu contraint de faire venir à Paris les *Chevaux* de Coustou, placés dans les jardins de Marly, quatre colonnes de bleu turquin à base de marbre blanc provenant de Saint-Germain, la *Cène* du Poussin, et d'autres tableaux de Marly, Saint-Germain et Rambouillet... Mais « il « recommande à ses commissaires toute la sobriété et la sévérité « même que peuvent réclamer les intérêts de Versailles et per- « mettre le vœu de la loi; il ne doute pas que, fidèles à l'exécuter, « les habitants s'empressent de favoriser de tous leurs moyens les « travaux de la Commission des monuments... »

le 24 thermidor an II. — Les procès-verbaux en sont conservés aux Archives du département de Seine-et-Oise.

D'ailleurs, la Convention, revenant sur ses décisions antérieures, décrétait, le 16 floréal an II (5 mai 1794), que « les maisons et « jardins de Saint-Cloud, Bellevue, Mousseaux, le Raincy, Ver- « sailles, Bagatelle, Sceaux, Isle-Adam, Vanvres, ne seront pas « vendus, mais consacrés et entretenus aux frais de la République « pour servir aux jouissances du Peuple et former des établisse- « ments utiles à l'Agriculture et aux Arts ».

Le moment était donc venu d'organiser le Muséum promis à Versailles, et ce soin appartenait à la *Commission temporaire des Arts*, instituée dans le département à l'imitation de la Commission portant une dénomination identique, créée dans le sein de la Convention nationale. Le 5 messidor an II (23 juin 1794), la Commission de Seine-et-Oise présentait, par l'organe de Richard, botaniste distingué et futur membre de l'Institut, un rapport au Comité de l'Instruction publique sur « le Cabinet d'histoire naturelle appar- « tenant cy-devant au citoyen Fayolle, membre de la même Com- « mission, nommé par les Représentants du peuple Conservateur « dudit cabinet ». On rencontre dans ce rapport des détails intéressants, non-seulement sur l'origine et la composition de ce Cabinet, mais aussi sur la personnalité de Fayolle qui l'avait formé et dont le nom reparaîtra fréquemment dans les pages suivantes.

Fayolle était un ancien principal commis et commissaire de la Marine qui avait pris part à la guerre de l'Indépendance en Amérique. Porté vers l'étude des sciences naturelles, il rencontra dans les divers emplois qu'il occupa des facilités particulières pour satisfaire « sa passion dominante », et se former un Cabinet précieux. Cette collection, estimée 30,000 livres, avait été acquise peu de temps avant la Révolution par le comte d'Artois, pour l'instruction de ses enfants, moyennant 15,000 francs, dont partie seulement avait été payée, et une pension annuelle de 600 livres. Les biens des émigrés ayant été mis sous séquestre, la garde de ce Cabinet fut confiée à son ancien propriétaire. Indépendamment des objets d'histoire naturelle proprement dits, on y voyait « un grand « rassemblement de vases, ustensiles, armes et habillements de « divers peuples de l'Amérique et de l'Asie, pouvant servir à lier « l'histoire de l'homme à celle des animaux ». Quelques épaves de ce cabinet existent encore dans le petit Musée installé au-dessus de la Bibliothèque communale de Versailles.

A la suite du rapport de Richard, la Commission temporaire des arts proposait de transporter au Château le Cabinet d'Histoire naturelle de Fayolle et d'en assurer, par ses soins, la conservation et le classement.

Les Administrateurs du district se préoccupaient, dès ce moment, de rendre publics les divers dépôts déjà installés au Château. Dans la séance du 16 thermidor an II (3 août 1794), ils prenaient un arrêté dans lequel se rencontrent les dispositions suivantes : « Le « ci-devant Château de Versailles, dans lequel le dépôt provisoire « des effets précieux extraits des mobiliers nationaux du départe- « ment a été établi sous la surveillance du Directoire du District, « sera ouvert, dans la belle saison, les quintidis et décadis, depuis « trois heures de l'après-midi jusqu'à six, et, à compter du 1er vendé- « miaire, 3e année de la République, jusqu'au 10 floréal suivant, « il sera ouvert les mêmes jours, depuis onze heures du matin « jusqu'à deux... » L'article 2 de cet arrêté portait que « Les « citoyens de cette commune qui, comme tous les autres, ont droit « aux jouissances acquises par un peuple libre, seront invités à « respecter leurs propriétés et eux-mêmes, à établir une surveil- « lance réciproque qui garantisse les effets précieux des atteintes « des malveillants. » Diverses autres dispositions sont relatives à la police et à la garde du Palais et de ses abords.

II. — *Procès-verbaux de la Commission des arts. — Les Représentants du peuple Dumont, Delacroix, Musset. — Plan d'organisation présenté par Fayolle. — Arrêté du Représentant Charles Delacroix. — Règlement du Muséum National de Versailles.*

On voit par ce qui précède que les réclamations incessantes des habitants de Versailles avaient amené des résultats très-appréciables ; déjà les salles du Château se remplissaient des objets de la nature et de l'importance les plus diverses : Fayolle en avait la garde et avait échangé son titre de Conservateur du Cabinet d'histoire naturelle contre celui de « Directeur du Conservatoire du Muséum national de Versailles ».

C'est en cette qualité que, le 14 frimaire an II (5 décembre 1794),

il adresse « aux citoyens administrateurs du département de Seine-« et-Oise l'état des bijoux qui ont été l'objet des mesures de sûreté « à prendre dans la séance du Conservatoire du 18 brumaire ». Parmi ces bijoux, on remarque un grand nombre de tabatières, en or, en écaille, la plupart ornées de peintures, de miniatures, de mosaïques, — des garnitures de boutons en métaux précieux, décorés de pierreries, — des médaillons et des médailles, — des pièces d'argenterie, etc.

La Commission des arts remplissait ses fonctions avec activité; on rencontre souvent dans ses procès-verbaux des détails sur certains objets dont elle réussit à empêcher la destruction ou l'aliénation : c'est ainsi qu'elle donne la description de quatre pièces importantes ayant fait partie du riche mobilier de madame Du Barry, savoir : « une table ronde plaquée de porcelaine, le mor-« ceau le plus hardi et le plus parfait qu'on ait produit en porce-« laine fritée » ; deux feux de bronze, « l'objet le plus fini, le plus « délicatement exécuté que la ciselure ait encore produit » ; un tableau pastoral de Boucher, et une tasse de porcelaine de Sèvres « sur laquelle se trouvent peints les portraits des trois ambassadeurs « indiens envoyés en France par Tippoo-Saëb, à conserver comme « monument historique et nécessaire à la vérification des dates « pour la légende qui l'entoure... Les commissaires estiment que « ces objets doivent être réservés comme des objets d'instruction « publique..... qu'il convient d'empêcher le vandalisme d'une « exportation qui amuseroit l'étranger de notre indifférence ou de « notre cupidité. »

Comme bien on pense, les plans d'organisation et d'installation du Muséum ne faisaient pas défaut : les Archives du département et celles de la Ville en renferment un grand nombre. L'un, entre autres, du 9 ventôse an III (23 février 1795), et qui paraît avoir été adopté, au moins en principe, jette quelque lumière sur les dispositions arrêtées pour assurer l'installation, dans le Palais, des divers services auxquels il allait être consacré; voici les lignes principales de ce projet présenté par les commissaires Gillet et Baud :

« La chapelle, les bâtiments en dépendant et les artistes qui y « étoient employés devront former un Conservatoire de musique « auprès de l'École centrale (qui devait également trouver place « dans le Palais)...

« Les arcades qui sont au fond de la cour de marbre seront « débouchées; on placera dans le corps du logis du milieu, au « rez-de-chaussée, les statues de première grandeur et les autres « objets qui ne sont point susceptibles de se détériorer; ce lieu sera « ouvert au public.

« La grande galerie, au premier, sera ornée de bustes et de « statues de moyenne grandeur. Elle servira de rendez-vous aux « conférences publiques que doivent avoir les artistes et les pro- « fesseurs des Écoles centrales.

« Les tableaux seront exposés dans les grands appartements qui « sont de l'un et de l'autre côté de la galerie, avec des meubles con- « cordans.

« La bibliothèque sera placée au premier dans l'aile du midy « avec les cartes géographiques et les dessins.

« Le cabinet d'Histoire naturelle et le cabinet de Physique seront « dans l'aile du nord, au premier.

« La salle de l'Opéra sera destinée pour la Fête de la Jeunesse, et « pour toutes les autres fêtes de la Commune qui ne peuvent point « avoir lieu en plein air.

« L'allée du Mail, dans le Parc, sera convertie en une lice pour « tous les exercices militaires et gymnastiques. La salle de l'Opéra « pourra servir, pendant le jour seulement, pour ceux de ces exer- « cices qui ne pourroient avoir lieu en plein air.

« Le potager est réservé pour l'étude de la Botanique et l'édu- « cation des plantes. »

Cependant, le personnel et les attributions des administrateurs du Muséun n'avaient aucune stabilité, au détriment de toute unité de vues et d'action. Le 10 messidor an III (28 juin 1795), André Dumont, « Représentant du peuple dans les départements de l'Oise, « de Seine-et-Oise et de Paris extra-muros », nommait Hugues Lagarde bibliothécaire et le chargeait, indépendamment des travaux relatifs à ces fonctions, de surveiller toutes les parties du Muséum, de se concerter avec les administrations du département et du district, et de rendre compte, chaque décade, de l'état des lieux et de l'avancement des travaux; en même temps André Dumont nommait Lauzan pour la garde des dessins et des gravures, Pilon pour la sculpture, et Bèche pour la musique. Il ne changeait rien à

l'égard des autres « commissaires artistes », qui conservaient provisoirement leur situation, sauf examen ultérieur par les administrateurs du département.

L'autorité centrale ne se montrait pas indifférente au développement du Muséum de Versailles. Dans le but d'imprimer plus d'activité à l'œuvre de la Commission des arts, Ginguené adressait, le 23 fructidor an III, aux administrateurs du département, une lettre dont les termes impératifs ne souffraient pas de retards : « Malgré l'activité que le représentant Dumont avait mise à orga-« niser le Musée de Versailles, il n'est point encore organisé de fait. « C'est de l'action qu'il faut, Citoyens administrateurs, aux établis-« sements publics, et non des titres. Il paraît qu'il n'y a point assez « de simplicité dans cette machine, ou qu'elle n'est pas mue « comme elle devrait l'être. Nous avons lieu de craindre aussi « qu'il n'y ait des salariés inutiles. La Commission vous demande « en conséquence, Citoyens, de lui envoyer vos renseignements et « vos vues sur les abus qui peuvent exister dans cet établisse-« ment, sur les mesures de vraie économie, de celle qui ne retran-« che que l'inutile ou le superflu, enfin sur les moyens d'éta-« blir entre ses différentes parties le plus parfait accord... La « Commission vous recommande de faire prendre des mesures « de conservation pour les plus belles statues du Parc, telles « que le *Jupiter*, le *Milon*, le *groupe d'Andromède*, le *Gladia-« teur mourant*, la *Vénus à la coquille*. Plusieurs de ces mor-« ceaux précieux sont déjà endommagés par l'atmosphère humide « du climat qui est vraiment destructeur. Faudra-t-il une dé-« gradation plus avancée pour préserver ce que l'on peut con-« server dans un état encore assez brillant? L'on peut remplacer « dans le parc les statues mentionnées par de moins précieuses, « et mettre celles-là à l'abri dans les vastes pièces de votre Mu-« séum. Le public en jouira de même, et vous conserverez à la « postérité des jouissances dont elle vous reprocherait de l'avoir « privée. »

Stimulés par cet énergique appel, les commissaires du Muséum se réunissent pour examiner le moyen de mettre à l'abri les plus belles statues du parc. A cette conférence assistent les citoyens Lagarde, Le Roy, inspecteur du Palais National, Durameau et Gazard, conservateur des tableaux, Pilon, conservateur des sculp-

tures, et Damarin, secrétaire. Elle aboutit à une résolution consignée dans un procès-verbal du 3 vendémiaire an IV (25 septembre 1795), aux termes de laquelle le *Milon* fut placé dans le salon de la Paix, le *Gladiateur*, la *Vénus à la coquille*, le *Rotator* et la *Vénus accroupie*, dans la grande galerie, enfin le *Jupiter Olympien* dans le salon de Diane.

Toutefois, quelques statues isolées, des tableaux et des œuvres d'art rassemblés au hasard, exposés sans ordre, sans vues d'ensemble, ne constituaient pas un Musée à proprement parler. Ces éléments disparates devaient être coordonnés et classés avec méthode, sous peine de voir tant d'efforts et de bonne volonté n'aboutir à aucun résultat profitable à l'étude des Sciences ou des Beaux-Arts.

Fayolle, que l'on paraissait tenir à l'écart depuis la nomination de Hugues Lagarde au poste de bibliothécaire-administrateur, entreprit de dresser un plan d'ensemble et exposa ses idées à ce sujet dans un mémoire assez étendu qui porte la date du 10 vendémiaire an IV (2 octobre 1795). Il commençait par des considérations très-justes sur la nécessité de donner au personnel des commissaires une situation plus stable et mieux rétribuée. Il appréciait ensuite le nombre de professeurs, de conservateurs et d'employés nécessaires dans chacune des sections, et estimait qu'il faudrait vingt-trois conservateurs, non compris les professeurs de physique, de chimie, plus vingt-sept collaborateurs, gardiens ou autres employés, soit un total de cinquante individus, tandis que la Commission des Arts, alors en fonction, comprenait seulement quatorze membres et six employés sédentaires. Fayolle dressait en même temps un plan matériel pour l'installation des collections; il les répartissait dans les diverses salles du château; enfin, il s'occupait de l'affectation à donner aux différentes parties du parc, à l'orangerie, au potager, etc.

Le projet de Fayolle fut adopté à l'unanimité par la Commission des Arts du département, après une discussion qui se prolongea pendant trois séances; toutefois, on proposa de réduire à quarante-six le nombre des fonctionnaires et agents de tout ordre qui devaient être employés dans cet immense établissement. L'administration du département fut saisie de ce projet le 25 vendémiaire an IV (17 octobre 1795).

Le Représentant du peuple Charles Delacroix [1], envoyé en mission dans le département de Seine-et-Oise, s'intéressait vivement à la création d'un Musée à Versailles. Dès le même jour, il demandait communication du Mémoire de Fayolle par la lettre suivante :

« Versailles, 25 vendémiaire an IVe de la République française une et indivisible.

« CHARLES DELACROIX, *Représentant du Peuple, en mission dans le département de Seine-et-Oise.*

« *Au citoyen Procureur général syndic du département.*

« Il doit être remis aujourd'hui, Citoyen, à l'administration du département un projet d'organisation du Muséum établi au château. Je crois qu'il importe au bien public que ce projet me soit communiqué, ainsi que les observations du district et celles de l'administration dont vous faites partie. Je vous prie donc, Citoyen, de vouloir bien me remettre le tout avant de le faire passer au Comité d'Instruction publique.

« Salut et fraternité.

« *Signé :* Ch. DELACROIX. »

Une semaine s'était à peine écoulée que le Représentant du peuple organisait, par arrêté du 3 brumaire, le personnel du Muséum de Versailles. Voici les principales dispositions de cet acte :

« Le nombre des conservateurs est fixé provisoirement à quatorze, répartis ainsi qu'il suit :

1re section.	Histoire naturelle. .	FAYOLLE.
	Antiquités.	PÉRADON.
2e section.	Bibliographie . . .	BUFFY.
	id.	PAILLET.
	id.	MAYEUR.
	id.	HUGUES LAGARDE.
	Géographie	HERVET.
	Musique	BÈCHE.

[1] Charles Delacroix, dit M. Laurent-Hanin dans sa remarquable *Histoire municipale de Versailles,* est, de tous les membres de la Convention en mission dans le département, celui qui s'y fit le plus distinguer par son mérite et la haute portée de ses actes... Ce fut un patriote d'une grande énergie, exempt de tous excès sous la Convention, très-modéré sous la Terreur, en un mot un « républicain modèle... » — Notre grand peintre Eugène Delacroix, dont le Musée de

3e section.	Peinture	Gazard.
	id.	Langlier.
	id.	Durameau.
	Sculpture.	Pilon.
	Architecture. . . .	Huvé.
	Gravure et dessin.	Lauzan.
Secrétaire.		Damarin.
Concierge.		Lemariez.

« Tous les conservateurs jouiront des mêmes droits et des mêmes « traitements, lesquels sont fixés à 450 francs par mois.

« Il sera nommé, par les conservateurs eux-mêmes, un directeur « temporaire dont les fonctions se borneront à présider les conser- « vateurs lorsqu'ils seront réunis, à surveiller l'exécution des « règlements et des délibérations des autorités constituées, ou de « celles prises par les conservateurs, et à correspondre en leur « nom avec l'administration du département, et, s'il y a lieu, avec « le Ministre de l'Intérieur.

« Le directeur sera renouvelé tous les trois mois et pourra être « continué, mais seulement pendant quatre trimestres de suite.

« Les conservateurs sont requis de se réunir pour concerter « entre eux et sous la présidence du directeur qu'ils auront choisi, « tous les règlements relatifs à l'organisation, l'amélioration du « Muséum, les rédiger et les présenter à l'administration du dépar- « tement et par suite au Ministre de l'Intérieur... »

Durameau, nommé par cet arrêté l'un des conservateurs pour la section de peinture, étant mort le 4 septembre 1796, le Ministre de l'Intérieur, Benezech, par lettre du 20 octobre suivant, informe les administrateurs du département qu'il a désigné pour le remplacer le citoyen Gibelin, membre associé de l'Institut national, lequel, dit la lettre du Ministre, « réunit des connaissances étendues « tant dans l'art de la peinture que dans la science de l'antiquité; « il est en état de donner des éclaircissements aux étrangers et aux « artistes qui visiteront le Musée, et pourra faire des cours publics « sur les costumes, les antiquités et la fresque... »

La Commission des Arts tint à manifester ses sentiments de reconnaissance envers Charles Delacroix; l'expression en est con-

Versailles possédait naguère l'une des œuvres capitales, l'*Entrée des Croisés à Constantinople,* était fils du conventionnel Charles Delacroix.

signée dans le procès-verbal de la séance du 8 brumaire (2 novembre 1795). Dans la même séance, l'Assemblée décide qu'elle se transportera le lendemain à midi au Département pour lui annoncer qu'elle a procédé officiellement à son installation.

Cette dernière opération se complète dans la réunion du 13 du même mois : Buffy, l'un des commissaires pour la Bibliographie, qui avait assisté à la précédente séance de la Commission temporaire à Paris, « rend compte à ses collègues de ce qui y a été traité « de relatif aux opérations dont la Commission de Versailles a été « chargée ». Ces observations portent principalement sur une réclamation des administrateurs de l'église Notre-Dame demandant que « le Christ en marbre déposé dans les magasins du Conserva- « toire des Arts leur soit confié pour son décor », et sur l'affectation à donner à « des colonnes en marbre de Languedoc restées « dans les rues de Saint-Cloud ».

On allait vite en besogne à cette époque : peu de jours après l'arrêté de Delacroix, le 7 frimaire an IV (22 novembre 1795), les conservateurs du Muséum soumettent à l'Administration « le « Règlement du Conservatoire du Muséum National du département « de Seine-et-Oise ». Ce règlement, dressé en exécution de l'art. 10 de l'arrêté de Charles Delacroix, est signé : Fayolle, directeur; Bêche, Buffy, Gazard, Pilon, Paillet, Lauzan, Mayeur, Péradon, agent, Huvé, Damarin, secrétaire. Il contient trente articles concernant les attributions et les travaux d'ordre intérieur; il a paru utile de rapporter les suivants :

..... « Art. 7. — Les séances du Conservatoire sont fixées au 3 et « au 7 de chaque décade, depuis onze heures précises du matin jus- « qu'à deux, pendant les quatre mois de l'hiver, et depuis quatre « heures jusqu'à la fin du jour le reste de l'année.....

« Art. 17. — Les Conservateurs choisissent un secrétaire hors de « leur sein. Le secrétariat est établi a proximité de la salle des « séances du Conservatoire. Il est composé du Secrétaire et de deux « expéditionnaires nommés par les conservateurs.....

« Art. 19. — Les Conservateurs concourent de tout leur pouvoir « a la conservation de tous les dépôts d'Art et de Sciences qui sont « sous la surveillance du Conservatoire. Ils donnent tous leurs soins « à la plus prompte organisation des divers établissements d'instruc- « tion publique qui doivent résulter de la réunion de ces objets. Ils

« maintiennent dans les Dépôts l'ordre des propriétés jusqu'à l'entière « répartition de tous les objets que la Commission des Arts y a réunis.

« Art. 20. — Aucun placement ni déplacement d'objets d'art ou « de sciences ne peut avoir lieu que du consentement de ceux des « conservateurs chargés de la partie où il y a quelques mouvements « à faire ; et s'il s'élève quelques difficultés ou concurrences, il en « sera référé à l'Assemblée générale des conservateurs.

« Art. 23. — Chacun des conservateurs a la clef des Dépôts qui « le concernent. Le passe-partout des bosquets du Jardin National « sera adapté à cette clef, pour que lesdits conservateurs puissent « en tous temps surveiller les monuments qu'ils renferment.

« Art. 24. — Le concierge du Muséum surveille tous les gardiens « et les rondes de nuit dans l'intérieur du Palais. Il a le double « des clefs de tous les Dépôts.....

« Art. 25. — Toutes les premières séances de chaque mois, le « Conservatoire nomme trois de ses membres pour faire le récolle- « ment des effets les plus précieux du Muséum, soit par leur « valeur intrinsèque, soit par leur rareté, et, à la fin de chaque « année, il est fait par le Conservatoire lui-même un récollement « général de tous les objets confiés à sa surveillance.

« Art. 30. — Aucun meuble ou effet ne peut sortir du Muséum « sans une carte délivrée par le concierge au porteur desdits effets ; « cette carte est laissée au fonctionnaire qui la remet suivant sa « consigne au Commandant du poste, etc..... »

Un document qui porte la date du 30 nivose an IV (20 janvier 1796) constate qu'à cette époque le personnel entier du Muséum comprenait quarante et une personnes. La liste ainsi dressée paraît l'avoir été en vue de la prestation du serment civique, ainsi qu'il est établi par le procès-verbal dont voici le texte :

« *Département de Seine-et-Oise. — Conservatoire du Muséum National de Versailles.*

« Nous soussignés, composant le Conservatoire du Muséum National à Versailles et employés dudit Conservatoire, déclarons que nous sommes sincèrement attachés à la République et que nous vouons une haine éternelle à la royauté.

« Versailles, le 1er pluviôse an IV. » (21 janvier 1796.)

On se tromperait cependant si l'on s'imaginait que la situation des fonctionnaires, à cette époque, fût, au point de vue matériel, fort enviable. La dépréciation des assignats avait rendu pour tout le monde les conditions de l'existence fort difficiles. On ne sera donc pas surpris de voir le Directoire du département accueillir favorablement « la demande des Commissaires artistes et Conser-« vateurs du Muséum tendant à obtenir pour eux et leurs employés, « outre le traitement qui leur a été attribué par l'arrêté du Repré-« sentant du peuple Charles Delacroix, une somme égale à la « valeur d'une livre et demie de pain par jour, ainsi qu'elle a été « accordée aux employés de la République par l'arrêté du Comité « des Finances du 23 fructidor dernier..... » Ce même arrêté fixe ainsi qu'il suit la valeur de la livre de pain, payable, vraisemblablement, en assignats :

Pour Vendémiaire		12 livres.	
Brumaire		20 »	
Frimaire, 1re décade		36 »	12 s. 6 d.
id. 2e id.		44 »	16 »
id. 3e id.		47 »	1 » 6 »

Le total de ces indemnités s'élevait, pour les trois mois de vendémiaire, brumaire et frimaire de l'an IV, à 134,666 livres 50 sols.

III. — *Mesures prises pour assurer la conservation des OEuvres d'art provenant des résidences royales. — Compétitions avec divers établissements publics. — Benezech, Ministre de l'Intérieur. — Réorganisation. — Première idée d'une réunion des OEuvres de l'École française.*

Malgré les plus graves préoccupations, les pouvoirs publics ne se désintéressaient ni de la conservation des Monuments des Arts, ni de l'accroissement du Musée de Versailles : le 3 ventôse an IV, le Ministre de l'Intérieur ordonnait de faire venir dans cet établissement « les sculptures et autres objets d'art qui restent, tant à Marly « qu'à Saint-Germain et dans toutes les Maisons nationales du « département, à l'effet de les préserver de la ruine totale dont ils « sont menacés et de leur donner l'attention constante qu'ils exi-

« gent ». Obéissant à cette injonction, l'Administration du département prit, sous la date des 26 ventôse et 2 prairial suivants (17 mars et 22 mai 1796), des arrêtés par lesquels elle « autorise le Conservatoire du Muséum à faire transporter à Versailles et à réunir aux « Dépôts du Palais National tous les objets de Sciences et d'Arts existant dans les dépôts littéraires provisoires des ci-devant districts « d'Étampes, Montfort-L'Amaury, Corbeil, Dourdan, Pontoise, « Saint-Germain-en-Laye et Mantes-sur-Seine, Versailles et Gonesse « exceptés, attendu que dans le premier de ces anciens chefs-lieux « de district il n'a point été formé de dépôt de cette nature, et que « celui qui a été formé dans le second a été réuni à la collection « rassemblée au ci-devant château d'Écouen, que le Conservatoire « est autorisé à enlever par une délibération particulière... »

Une affiche conservée dans les archives de la Mairie indique les mesures de police adoptées pour la garde des collections réunies au Palais national; elles étaient accessibles au public « les quintidis « et décadis depuis dix heures du matin jusqu'à six heures du soir ».

Mais la richesse et l'importance de ces collections étaient de nature à exciter la convoitise de certains autres établissements analogues. — A peine le Muséum de Versailles était-il formé, qu'il se trouvait en butte à des revendications contre lesquelles le Conservatoire avait à lutter sans cesse. On en trouve la preuve dans une lettre adressée le 26 messidor an IV (14 juillet 1796) par les Conservateurs du Muséum au Ministre de l'Intérieur pour réclamer contre l'attribution à la Bibliothèque et aux Archives du Corps Législatif de divers objets faisant partie des collections de Versailles : « Nous pensions, disent-ils, qu'outre la magnifique collection d'ob- « jets d'arts déposés au premier étage du Château de Versailles, une « Bibliothèque nombreuse, dépositaire de superbes monuments de « typographie, un Cabinet d'Histoire Naturelle, de Physique, de « Botanique, de Dessins et de Gravures, établis dans les vastes « appartements du rez-de-chaussée, offriraient dans les jours de « récréation, aux savants et aux artistes, un diminutif des établisse- « ments considérables disséminés dans Paris, de manière que les « jours destinés à la dissipation ne seraient point perdus pour l'étude.

« Tel a toujours été l'espoir des habitants de Versailles; privés « des ressources commerciales par l'éloignement des rivières, ils « comptaient sur un dédommagement que pourrait leur procurer

« l'affluence des étrangers attirés dans leur commune par la « magnificence des monuments qui devaient y être conservés et par « l'importance des établissements de Sciences et d'Arts qui devaient « y être formés... Nous en appelons, Citoyen Ministre, à votre « humanité et à votre justice ; la commune de Versailles a, comme « Paris, des droits à la reconnaissance nationale et à la sollicitude « paternelle du gouvernement... »

A cette pétition était joint un état des objets dont le citoyen Camus, archiviste de la République, avait formé la demande pour la décoration intérieure du Corps Législatif. Cet état comprend plusieurs tables d'une certaine richesse, des candélabres, des vases en albâtre et une dizaine de bustes, gaînes et piédestaux en marbre.

La Commission des Arts de Versailles se trouva encore exposée fréquemment à la rivalité d'un établissement auquel on doit la conservation d'un grand nombre de monuments du Moyen Age et de la Renaissance. Le *Musée des Monuments Français*, cette admirable création d'Alexandre Lenoir, vint parfois faire échec au Muséum de Versailles sur son propre terrain et enlever des Œuvres d'Art qui lui revenaient de droit : une lutte ardente et prolongée s'engagea au sujet du *Mausolée du connétable Anne de Montmorency* érigé dans l'église de Montmorency.

Dès le 16 messidor an IV (5 juillet 1796), le Conservatoire du Muséum de Versailles avait songé à faire transporter ce monument au chef-lieu du département. De son côté, la Commission des Arts de Paris avait envoyé le 24 brumaire un entrepreneur pour le déposer et le transférer au Musée des Monuments organisé par Alexandre Lenoir. On en réfère alors au Ministre Benezech, qui décide avec juste raison que « ces sortes de monuments doivent « être conservés dans leurs emplacements naturels pour l'utilité « des Arts dans chaque lieu... » Cependant Alexandre Lenoir finit par obtenir une décision conforme à ses prétentions : le 10 nivôse an VII (30 décembre 1798), le *Mausolée*, ouvrage de Jean Bullant, fut transféré au Musée des Monuments français ; actuellement, il en existe plusieurs fragments à l'École des Beaux-Arts, tandis que les effigies funéraires du connétable et de sa femme sont au Louvre [1].

[1] Archives du Musée des Monuments Français ; Papiers d'Alexandre Lenoir, publ. par M. Courajod.

Lenoir n'était pas toujours aussi heureux dans ses revendications : ayant réclamé, le 21 vendémiaire an V, l'autorisation de faire transporter dans son Musée un certain nombre de statues, de vases en marbre et en métal abandonnés à Marly, le même Ministre lui répondit, à la date du 30 octobre 1796 : « ...Je vous observe que « ce qui ne sera point pris à Marly pour la décoration des Tuileries « ou du Conseil des Cinq-Cents, appartient au Musée de Ver- « sailles. L'objet principal du Musée des Monuments François « doit être de recueillir les anciens monuments de l'Art, et non « tout ce que les artistes françois ont produit. En s'écartant de « ce principe, le Musée des Monuments François tomberoit dans la « confusion..... »

Les détails donnés précédemment indiquent que le Muséum de Versailles constituait comme un répertoire encyclopédique de toutes les connaissances humaines. On ne tarda pas à s'apercevoir que la réunion, dans un même établissement, d'un ensemble aussi étendu présentait plus d'inconvénients que d'avantages. Il fallait arriver à *spécialiser* ces collections, sous peine de ne leur voir produire aucun fruit utile. D'autre part, l'École Centrale instituée au chef-lieu du département par la loi sur l'organisation de l'Instruction publique du 3 brumaire an IV, ne possédait ni cabinet de physique, ni cabinet d'histoire naturelle ; un intérêt d'ordre général prescrivait de combler cette lacune. Ces considérations amenèrent le Ministre de l'Intérieur à adresser, le 3 thermidor de la la même année (21 juillet 1796), aux administrateurs du département, une dépêche dans laquelle il disait : « Je vous préviens « que je viens d'organiser le Musée de Versailles d'une manière « plus simple et plus convenable. Cet établissement devant être « l'un des plus beaux de la République, il est intéressant qu'il ait « la considération extérieure que son importance et sa localité « comportent. Je le recommande à vos soins. Les hommes que je « propose pour le surveiller sont recommandables par leurs talens « et leur moralité. Ils méritent toute votre confiance.

« Je vous engage à organiser le plus tôt possible la Bibliothèque « et le Cabinet de Physique et d'Histoire Naturelle qui sont démem- « brés du Musée et appartiennent à l'École Centrale. Le citoyen « Buffy restera conservateur de la Bibliothèque en attendant que le « choix du Jury d'Instruction et votre approbation le confirment ou

« le remplacent. Le citoyen Fayolle, de même, conservera la « surveillance du Cabinet d'Histoire Naturelle jusqu'à sa liqui- « dation.

« Les Conservateurs du Musée sont les citoyens Durameau, « peintre — Duplessix, peintre — Rolland, sculpteur — Le Roy, « architecte, inspecteur des bâtiments et des eaux — Dammarin « (*sic*), secrétaire commis. — Ils doivent être logés près le Musée, « et je vous engage à les loger d'une manière commode. On gagne « toujours à bien traiter les hommes qui joignent le mérite du « talent à celui des qualités estimables. — Salut et fraternité.

« *Signé :* Bénezech. »

Le démembrement opéré, ou plutôt projeté par le Ministre, ne fut pas, on le comprend, accepté sans protestations. Le Conservatoire, par l'organe de Fayolle, produisit ses observations dans un mémoire daté du 10 thermidor an IV (29 juillet 1796), qui renferme des considérations fort sensées : « Qu'est-ce qu'un Musée? « interrogeait-il d'abord. Pour le définir complétement il ne faut « que réfléchir sur toute l'étendue de son propre nom qui exprime « très-positivement le rassemblement des attributs des Muses, « c'est-à-dire la réunion de tous les objets d'Arts et de Sciences ; « on doit, par conséquent, trouver dans un Muséum tout ce qui a « rapport aux Sciences et aux Arts, puisque c'est cette réunion com- « plète qui doit le composer... » Fayolle établissait ensuite une comparaison entre le Muséum de Paris et celui de Versailles... « Une ville aussi immense que Paris et aussi riche en chefs- « d'œuvre d'Arts et de Sciences ne pourroit pas les réunir tous « dans un même local, et elle est obligée de former autant de « Musées des différentes collections qui devroient composer un « Muséum complet... » Il insistait sur la possibilité de réunir à Versailles toutes ces collections dans un même local et dans une suite de galeries, sur la nécessité de joindre aux œuvres de la peinture les gravures de tout genre, sur bois, sur cuivre, à la manière noire, au burin, à l'eau-forte, à la manière du crayon, et même les estampes colorées et enluminées; à la Bibliothèque doivent être annexées les collections géographiques et ethnographiques, les globes, sphères, cartes, etc. La Physique et la Botanique ne peuvent se passer du secours des collections d'Histoire Naturelle, etc.

Après avoir rappelé le plan décrété naguère par Charles Delacroix, Fayolle terminait en disant : « ...Je dois ajouter à toutes ces considérations un motif puissant qui doit déterminer à former un « Muséum complet ; c'est celui d'utiliser toute l'étendue du « superbe local du Palais national de Versailles... Et s'il m'étoit « permis de parler en particulier du Muséum de peinture, je « dirois qu'il seroit fort à désirer que le Musée de Paris qui est « jaloux des œuvres des grands Maîtres d'Italie que nous possé- « dons, voulût se dessaisir entièrement de l'École Française en « échange des chefs-d'œuvre d'Italie qui se trouvent à Ver- « sailles, et cet échange, en rendant les Écoles d'Italie et autres « complètes à Paris, mettroit les amateurs de la capitale dans « le cas de n'avoir rien à désirer ; et les étrangers, après avoir « vu à Paris tout ce que possède la République en Écoles Ita- « liennes, Lombardes, Flamandes et autres, finiroient par trouver « à Versailles l'École Françoise également complète, dont le genre « s'accorderoit parfaitement avec les superbes plafonds du Palais « national. »

Ces dernières lignes laissent entrevoir l'idée qui présida à la création du « Musée spécial de l'École Française » que devait réaliser peu après le même Ministre Bénezech. Fayolle peut donc, à juste titre, être considéré comme le promoteur d'une conception à laquelle applaudissait le savant abbé Grégoire, l'auteur des « discours sur le Vandalisme », dans une lettre que cite Fayolle dans un de ses nombreux mémoires : « Cher citoyen, j'ai vu les ministres « des Relations Extérieures et de l'Intérieur à qui j'ai parlé de « Versailles, de l'importance qu'inspire cette ville et ses monu- « ments ; l'un et l'autre entrent parfaitement dans les vues de con- « server l'École Française à Versailles, et je crois que cela aura lieu. « Il faut d'ailleurs que le Château soit utilisé de manière à détruire « les espérances coupables et les sots discours des ennemis de la « République, etc... »

Les administrateurs du département continuaient à faire affluer au Palais de Versailles les objets de diverse nature susceptibles d'augmenter la richesse de ses collections ; par contre, les agents du fisc s'efforçaient de mettre la main sur toutes les pièces dont l'aliénation pouvait profiter au trésor public : le Ministre des Finances Ramel donnait ordre, le 12 nivôse an V (30 décem-

bre 1796), au citoyen Peureux, ancien huissier-priseur, « de faire « la vente à l'enchère des effets mobiliers existant encore au garde- « meuble de cette ville et de ceux jugés inutiles au Muséum ». Il enjoignait de faire transporter au garde-meuble un assez grand nombre d'objets constituant réellement des œuvres d'art et qui, à ce titre, auraient dû être réservés pour l'accroissement du Musée; on rencontre dans la liste de ces objets des vases en ivoire, en marbre, en porcelaine du Japon, de la Chine, une garniture de feu en cuivre doré et ciselé estimée 8,000 fr., une console en bois sculpté et doré évaluée à la somme considérable de 9,000 fr., une pendule de Lépine « à trois cadrans marquant les heures, « minutes et secondes, phases de la lune et quantièmes », estimée 5,000 fr., quatre statues de femmes en marbre blanc estimées 20,000 fr., etc.

Les collections du Muséum n'avaient pas à redouter seulement les rivalités des autres dépôts publics, ni la rapacité des agents des Finances, d'autres dangers les menaçaient encore, ainsi que l'atteste une délibération du 15 frimaire an V (5 décembre 1796), relative aux « mesures à prendre contre une bande de brigands « signalés ». — « L'Administration Centrale du département de « Seine-et-Oise,... vu la lettre écrite le 18 brumaire dernier par le « Président de l'Administration Centrale au Directeur du Conser- « vatoire du Muséum National de Versailles pour le prévenir « qu'une bande de voleurs dont le foyer est à Paris, ont formé le « projet d'exercer leurs brigandages sur le Muséum de Versailles, « et l'inviter en même temps à redoubler de moyens de surveil- « veillance pour la conservation et la sûreté de ce précieux dépôt... « charge l'Administration municipale du canton de Versailles *intra* « *muros*, de se concerter sans délai avec le citoyen Duplessix, « Directeur du Conservatoire, pour faire promptement réparer les « douze fusils ou mousquetons des gardiens pour le service inté- « rieur et extérieur du Muséum et du Parc, ainsi que pour leur « faire délivrer soixante cartouches, pour les patrouilles de jour et « de nuit, qui ont lieu dans le Palais et dans le Château... »

DEUXIÈME PARTIE

LE MUSÉE SPÉCIAL DE L'ÉCOLE FRANÇAISE.

I. — *Création du Musée special de l'École française. — Dardel directeur de ce Musée. — Envoi de tableaux par le Musée de Paris, et remise, en échange, des œuvres des peintres étrangers. — Difficultés amenées par ces déplacements.*

Huit mois environ après avoir essayé de dédoubler, en quelque sorte, le Muséum de Versailles, Bénezech modifiait plus profondément encore le caractère de cet établissement et le remplaçait définitivement par le « MUSÉE SPÉCIAL DE L'ÉCOLE FRANÇAISE ». — « Je « vous annonce », disait-il dans une lettre adressée le 26 ventôse an V (16 mars 1797) aux administrateurs du département, « je « vous annonce que je viens d'adopter les nouvelles mesures pour « faire du Musée de Versailles un établissement qui ait un grand « intérêt et qui puisse être, pour cette commune, un monument « qui y attire les amateurs des Arts et les curieux..... Pour que le « Musée central des Arts (celui de Paris) et celui de Versailles ne « se nuisent point, qu'ils servent tous deux au progrès des Arts « en général et de l'École nationale en particulier, afin qu'ils aient « l'un et l'autre un caractère différent, assez prononcé pour que « la vue ou l'étude de l'un ne dispense pas de visiter et d'étudier « l'autre, j'ai décidé que l'on formeroit à Versailles le Musée « spécial de l'École françoise. — Le Musée de Paris étant le Musée « central des Arts et de la République contiendra de belles pro- « ductions en tout genre et de toutes les Écoles. Il aura aussi un « choix de tableaux de notre École, peu nombreux, mais bons. « Ce qui n'empêchera pas Versailles de faire une prodigieuse « récolte, de posséder le centre et le grand ensemble de l'École, « au point que ce ne sera que dans ce Musée où l'on puisse en « prendre une idée complète, et qu'il faille aller l'y étudier. Le « Brun, Lesueur, Le Poussin, Jouvenet, Vernet, etc., y paraîtront « avec une grande masse d'ouvrages. — Enfin, il sera formé un « sallon particulier pour les tableaux des peintres vivants qui seront

« jugés par leurs pairs mériter cet honneur. Ainsi les tableaux « de Vien, de David, de Vincent, de Regnault, de Wanspandonck « (*sic*), etc., jouiront à Versailles d'une honorable publicité et y « attireront des artistes et des curieux... Un jury d'artistes choisira « les tableaux de l'École qui seront destinés pour le Musée central « et ceux des peintres françois qui composeront le Musée de Ver- « sailles. Ils se dirigeront d'après les bases que je viens de vous « communiquer, et je leur ai expressément recommandé de ne « pas perdre de vue que c'est un monument à la gloire nationale « qu'il s'agit d'ériger à Versailles..... La République aura par ce « moyen deux Musées incomparables, et je ne doute point que vous « ne preniez un grand intérêt à une opération qui fixe à Versailles « le plus beau monument du génie françois. »

Il y a lieu de penser qu'en même temps qu'il créait le Musée de l'École française, le Ministre nommait le Conservateur à qui la direction en devait être confiée. C'est, en effet, à partir de la même époque que l'on rencontre le nom de L. G. Dardel apposé, en qualité de Directeur, sur les actes émanant du Conservatoire. On le trouve notamment sur une pièce datée du 13 germinal an V (3 avril 1797), par laquelle il annonce son intention de se transporter à Rambouillet « pour y extraire une statue de marbre et « d'autres objets de ce genre, dignes de figurer dans le Muséum « de Versailles ».

Dès le 8 thermidor de la même année (27 juillet), les travaux nécessaires à l'installation du nouveau Musée étaient assez avancés pour que Dardel pût écrire à l'Administration centrale du département que le jury nommé par le Ministre s'occupe du choix des tableaux et que l'on a reçu les premiers résultats de cette opération. « En conséquence, dans la décade prochaine, le jury fera « transporter à Versailles un nombre assez considérable de tableaux « français et recevra en retour plusieurs tableaux des Écoles étran- « gères désignés ici par lui pour composer le Musée central des Arts « à Paris..... Malgré l'activité des travaux que vont exiger le pla- « cement et le déplacement des tableaux, l'Administration a arrêté « que les jouissances du peuple ne seront point interrompues, et « le Musée sera ouvert au public les jours accoutumés. »

S'il était avantageux de donner asile à Versailles aux œuvres de l'École française, il était, d'autre part, bien douloureux de se

séparer des peintures de maîtres étrangers qui ornaient le Palais national de cette ville. On avait d'ailleurs à se plaindre, paraît-il, de la manière dont les commissaires envoyés par le Ministre remplissaient leur mission. Ces sentiments se font jour dans deux lettres écrites par le Président de l'Administration centrale du département au Ministre de l'intérieur, les 10 et 26 thermidor an V (29 juillet et 13 août 1797) : « ...Il ne peut y avoir de doute que, « lorsque vous avez décidé que le Musée spécial de l'École fran- « çaise serait à Versailles, vos intentions ont bien été que tous les « tableaux du premier rang formeraient cette École. On pouvait « aller plus loin; on pouvait regarder comme indispensable pour « l'instruction des élèves qu'il fût conservé des tableaux des autres « Écoles, particulièrement de celle d'Italie. Le jury non-seule- « ment n'adopte par cette idée, il se permet encore de dénaturer « vos intentions et votre décision sur notre École française..... » A l'appui de ses plaintes, le Président signale l'enlèvement de Versailles des « 8 Poussaint (*sic*) qui sont maintenant dans le Musée « de cette ville et qui seraient remplacés par d'autres Poussaint, « mais inférieurs... » Dans la seconde lettre on cite un fait plus regrettable : « .....L'Administration a été informée que les com- « missaires qui ont accompagné le dernier envoi de tableaux venant « de Paris, voulaient enlever des peintures qui font dessus de « porte, et d'autres qui sont enclavées dans les boiseries des appar- « tements. Permettez-nous, Citoyen Ministre, de vous représenter « que cette opération serait une véritable dégradation du Palais « national. Quelques-uns de ces tableaux ont été faits pour la place « qu'ils occupent. La décoration de quelques pièces a été disposée « exprès pour recevoir les autres, et les en retirer, c'est détruire « l'accord et l'harmonie de l'ensemble. Puisque votre intention « est de laisser dans notre Musée des tableaux des Écoles étran- « gères, nous croyons devoir insister pour qu'on y laisse de pré- « férence ceux qui sont comme inhérents au Palais, qui ont tou- « jours fait partie intégrante de la décoration des appartements, « et qui ne doivent pas plus en être détachés que les peintures qui « décorent les plafonds..... »

Cependant les envois de tableaux de l'École française se suivaient à des intervalles très-rapprochés : des états, dont les doubles sont conservés aux Archives du département et à la Mairie, con-

statent que du 13 thermidor an V (31 juillet 1797) jusqu'au 5 nivôse an VII (25 décembre 1798), plus de deux cent cinquante toiles avaient été dirigées de Paris sur Versailles. Ces listes mentionnent des œuvres de Le Brun; la suite des peintures du *Cloître des Chartreux*, l'*Histoire de Psyché*, de Lesueur; les *Ports de mer*, de Vernet; des paysages de Claude Lorrain, des peintures de Callot, Sébastien Bourdon, Parrocel, Jeannet; le *Jugement dernier*, de Jean Cousin, des tableaux de Mignard, Soubleyras, Jouvenet, Nicolas Poussin, les frères Le Nain, Santerre, Fréminet, Stella, Oudry, Natoire, Boucher, Lagrenée, Rigaud. On y voit encore des œuvres, plus modernes, de Vien, Lethière, Suvée, Taillasson, Taunay, et même un *Christ en croix* de David, que nous n'oserions attribuer cependant au fameux peintre de *Marat assassiné*, du *Serment du Jeu de paume* et du *Couronnement de Napoléon Ier*. — En retour, les commissaires du Musée central se font remettre par l'Administration du Musée de Versailles des tableaux et objets d'art parmi lesquels on remarque : *Danaë*, carton en mauvais état, par Jules Romain; *Une flagellation*, attribuée à Baccio Bandinelli; une copie de la *Cène de Léonard de Vinci*; *David tenant la tête de Goliath* et son pendant, par Roselli; *La Vierge aux Cerises*, par Annibal Carrache; le *Portrait de Van Dick*, par lui-même; *Une Nativité*, par Palma junior; *Le Siége de Tournay*, par Van der Meulen; cinq *Vases étrusques*; deux *Tables de Jaspe vert*; une *Halte de chasse*, par Wouvermans.

Bien d'autres trésors d'art avaient auparavant été ravis à Versailles; ce n'étaient pas seulement les peintures des maîtres étrangers qu'on prétendait lui enlever : les quelques marbres qui ornaient encore le parc et les jardins excitaient d'ardentes convoitises que cherchait sans cesse à conjurer le Conservatoire du Musée de Versailles. Cette compagnie, par l'organe de son Président Dardel, adresse, le 4e jour complémentaire de l'an V (20 septembre 1797), aux Commissaires du Jury nommé par le Ministre, de trop justes récriminations. Elle se plaint de ce que, au mépris des dispositions du décret du 21 septembre 1792, le Jury veut enlever de Versailles quatre figures antiques qui décorent les galeries, ainsi que le *Cincinnatus* et l'*Isis* qui sont dans l'Orangerie. Dardel réclame au moins, en échange, une collection des plâtres des plus belles statues antiques; il termine en disant : « L'Admi-

« nistration n'ajoutera pas à ses observations que la commune de « Versailles ne peut subsister que par des établissements relatifs « aux sciences et aux arts; qu'elle est intéressante par les sacrifices « immenses qu'elle a faits et surtout par son amour pour la liberté, « enfin, par sa haine pour la royauté, haine qu'elle a manifestée « d'une manière non équivoque. Vous le savez comme elle... »

C'est le Ministre qui répond lui-même à ces doléances, le 24 vendémiaire an VI (25 octobre 1797). Sa lettre respire un sentiment d'irritation à peine déguisé... « Je ne vois pas sans étonnement « que vous refusez à peu près de livrer les statues antiques de la « galerie, sous prétexte que la lettre qui vous est adressée le « 26 ventôse dernier, pour vous annoncer la formation du Jury, « ne renferme pas l'ordre exprès de comprendre ces statues dans « l'échange. Si vous étiez bien pénétrés de l'esprit de cette lettre, « vous n'eussiez jamais fait une pareille difficulté. Il semble que « vous oubliez toujours que votre établissement est le *Musée spé-* « *cial de l'École française*. Son nom seul annonce et fixe sa desti- « nation. Croyez-vous qu'il manquera d'intérêt lorsque toutes les « meilleures productions de nos artistes morts et vivants y seront « réunies et chronologiquement classées? Laissez donc au Musée « central des Arts tout ce qui serait étranger au vôtre, et la sculpture « antique, et les productions des Écoles Italienne, Flamande, etc. « — Au reste, lorsque le Musée central vous a demandé la cession « des antiques, il n'a fait que remplir les intentions d'une lettre « du 22 pluviôse dont il vous a donné communication. Il y est dit « que le choix du Jury pourra porter sur tout ce que contient le « Musée de Versailles, sans en excepter la sculpture. »

Le ton un peu acerbe de cette lettre indique que ce n'était plus, à cette époque, le sage et conciliant Bénezech qui dirigeait les affaires de l'Intérieur. Aussi, sous son successeur, les commissaires envoyés de Paris poursuivirent, malgré toutes les protestations des artistes versaillais, leur œuvre regrettable.

II. — *Nature et caractère des collections réunies par Fayolle. — Nombreuses œuvres dont on lui doit la conservation. — L'existence de ce Cabinet souvent menacée. — Projet de réunion au Prytanée de Saint-Cyr. — Décision prise à cet effet et ensuite rapportée.*

Fayolle, que nous avons un peu perdu de vue, avait, malgré des attaques incessantes, réussi à maintenir sa situation de « Conservateur du Musée d'Histoire naturelle, chargé du rassemblement des « objets de sciences répandus dans le département de Seine-et-« Oise ». Le Musée formé par Fayolle comprenait les objets les plus disparates et dont le groupement devait sembler étrange. Le fonds principal comprenait, il est vrai, les collections d'histoire naturelle, mais à côté de celles-ci on rencontrait des objets d'art et de curiosité de toute nature et de toute provenance. Sous prétexte d'anthropologie, d'histoire des religions et du costume, les dépouilles des couvents et des églises y avaient trouvé un refuge, et Fayolle ne se lassait pas de chercher et de recueillir chaque jour de nouvelles épaves. Dans l'ouvrage que nous avons publié, en collaboration avec M. Depoin, sur l'Abbaye de Maubuisson, près Pontoise[1], nous avons décrit plusieurs objets provenant de ce monastère, dont Fayolle obtint le transfèrement au Musée de Versailles. Quelques-uns d'entre eux, et particulièrement deux crosses magnifiques en cristal de roche, don de la Reine Blanche, mère de saint Louis, existent encore dans la collection d'art et d'archéologie annexée à la Bibliothèque communale de cette ville.

Il fallait réellement toute l'énergique activité dont était doué Fayolle pour accomplir, au milieu de difficultés sans cesse renaissantes, la mission qui lui avait été confiée. Une lettre écrite par lui, le 6 pluviôse an VIII (28 janvier 1800), à l'Administration centrale du département constate ces difficultés en même temps qu'elle donne un aperçu des œuvres d'art dont on aurait pu encore, à cette époque, enrichir le dépôt de Versailles : « Depuis près d'une « année les rassemblements d'objets d'art et de sciences dont je « suis chargé par le Ministre et par différents arrêtés du départe-

[1] *Histoire et Cartulaire de l'Abbaye de Maubuisson.* T. I, p. 215 et suiv.

« ment sont suspendus par le défaut de remboursement de mes « frais de voyage et transports d'effets précieux, qui sont encore « dus depuis thermidor de l'an VI pendant lequel j'ai fait plus de « 130 lieues avec 7 chevaux et 2 conducteurs dont j'étais chargé de « la nourriture depuis la suppression des étapes. Il est résulté de « cette suppression un abandon préjudiciable aux intérêts de la « République et particulièrement aux sciences et aux arts. Il est de « mon devoir de vous en faire part en mettant sous vos yeux l'état « sommaire des objets qui restent en souffrance dans les différents « dépôts du département... Il est nécessaire que je sois autorisé de « nouveau à parcourir et à ramasser ce qui existe de précieux, et « je suis persuadé qu'une somme de 1,800 francs suffirait pour « faire rentrer pour plus de 30,000 francs d'objets précieux aban- « donnés à un dépérissement inévitable, et si j'obtenais le rem- « boursement de ce qui m'est dû, je trouverais bien le moyen de « me procurer encore des chevaux des charrois militaires, si le « Ministre voulait, comme par le passé, appuyer mes démarches « auprès du Ministre de la guerre. »

A cette lettre était joint un état sommaire des livres, tableaux, objets d'art et de science laissés dans diverses localités du département, à Pontoise, l'Ile-Adam, Corbeil, Étampes, Montfort, Dourdan, Mantes, Saint-Germain et Le Raincy.

Le Directoire avait fait place au Consulat : il semblait qu'une impulsion plus active allait être donnée aux institutions destinées à développer les arts, les sciences et les lettres. Lucien Bonaparte, récemment nommé Ministre de l'Intérieur, avait chargé Richard de lui présenter un rapport sur le Cabinet d'Histoire naturelle de Versailles, et ce savant, originaire de cette ville, avait rédigé à la suite de ce rapport un projet d'arrêté qui fut transmis le 3 messidor an VIII (22 juin 1800) au Ministre. Celui-ci répondit à cet envoi, le 24 thermidor, par la lettre suivante qui consacre, dans ses principales dispositions, l'arrêté préparé par Richard :

« *Au citoyen Germain Garnier, Préfet du département.*

« J'ai reçu la lettre par laquelle vous me donnez votre avis, et sur la conservation du Cabinet d'Histoire naturelle de Versailles, et sur la place de conservateur remplie par le citoyen Fayolle. — D'après les

réflexions que vous m'avez présentées et le compte que je me suis fait rendre de toute cette affaire, j'ai décidé : 1° que le Cabinet dont il s'agit serait conservé dans la commune de Versailles; 2° que le Préfet du département de Seine-et-Oise présentera le plus tôt possible ses vues sur sa plus économique organisation; 3° que toutes les fois que le professeur d'Histoire naturelle voudra entrer dans ce dépôt, il lui sera ouvert, à la charge de n'en rien retirer sans autorisation; 4° que le citoyen Fayolle continuera à être conservateur de ce cabinet. — Je vous adresse cette décision afin que vous la fassiez exécuter, persuadé de tout le zèle que vous mettrez à me proposer un plan d'organisation de ce Cabinet, qui concilie la plus grande utilité avec la plus sévère économie.

« Je vous salue.

« *Signé :* L. Bonaparte. »

Toutefois, contrairement à cette décision, le même Ministre prenait deux mois plus tard, 1er vendémiaire an IX (22 septembre 1800), un arrêté portant que le Cabinet d'Histoire naturelle serait réuni au Prytanée de Saint-Cyr. — Dans sa lettre d'envoi le Ministre voulait bien ajouter : « Le citoyen Fayolle ayant contribué par « ses recherches et par ses soins à l'augmentation de ce Cabinet, « je vous invite à le placer dans quelque administration dépendant « de la Préfecture, et si vous ne le pouvez, vous voudrez bien « m'indiquer l'emploi auquel je pourrais nommer cet ex-conser- « vateur... »

Était-ce donc là la récompense que Fayolle devait recueillir après tant de travaux, de démarches et de désintéressement? Mais il ne se tint pas pour battu : sous son inspiration, sans doute, Tinet, alors Président du Conservatoire, écrivit au Ministre le 25 vendémiaire (13 octobre 1800) pour lui signaler les effets déplorables que devait entraîner sa décision... « Le Cabinet d'Histoire naturelle est « placé au centre des deux colléges de Saint-Cyr et de Versailles, « de l'École centrale du département, du Musée spécial de l'École « Française, de ses salles d'étude et de l'École du modèle vivant... « Ce Cabinet, sous le rapport des Sciences et sous celui des Arts, est « nécessaire à tous ces établissements..... On ne peut se dissimuler « que sa perte, qui occasionnerait pour Versailles et pour les étran- « gers une privation de revenus et de jouissances, ne serait point « compensée par des avantages équivalents lorsqu'il serait enfermé

« dans le seul collége de Saint-Cyr. Il vous est facile, Citoyen « Ministre, de procurer à l'enseignement de Saint-Cyr un recueil « d'Histoire naturelle curieux et utile à l'enseignement, en déta- « chant de celui de Versailles, et sans toucher au capital du Cabinet, « une série complète d'étude d'Histoire naturelle qui serait formée « des doubles, ainsi que cela a déjà été fait pour l'École cen- « trale... »

Ces réclamations obtinrent tout le succès que l'on en pouvait espérer : le 24 frimaire (15 décembre suivant), les administrateurs du Prytanée Français écrivent au Préfet de Seine-et-Oise :

« Citoyen Préfet, — Les conservateurs du Cabinet d'Histoire « naturelle ont représenté à l'Administration du Prytanée que sa « clôture rendait les étrangers qui s'y présentaient mécontents ; « que les habitants de cette commune ne cessaient de murmurer de « cette privation, et que le gardien était exposé à des scènes désa- « gréables, surtout de la part des militaires souvent revêtus de « grades supérieurs ; que, d'un autre côté, les professeurs des Écoles « centrales avaient annoncé au public que leurs cours d'Histoire « naturelle se tiendraient dans une des salles de ce Cabinet, et que « le temps indiqué par leurs affiches approchait. Comme l'Adminis- « tration ne peut prendre en ce moment-ci aucune mesure pour la « translation d'une collection aussi considérable, et que très-cer- « tainement l'intention du Gouvernement n'est point de priver le « public de cette jouissance, quelque part où soit ce Cabinet, et « encore moins les élèves des différentes Écoles de la faculté d'y « étudier, nous sommes persuadés que ces motifs vous détermi- « neront à retirer l'ordre que vous aviez donné sur l'invitation « du citoyen Sallior (?), ci-devant directeur du Collége de Saint- « Cyr, et l'Administration n'y voit aucun inconvénient, surtout « actuellement que le citoyen Fayolle est rétabli dans ses fonctions « et qu'il se trouve, comme auparavant, responsable personnelle- « ment de ce dépôt d'objets précieux... »

Trois jours après, le Préfet s'empresse de donner avis à Fayolle de ce résultat inespéré et l'invite à rouvrir au public le Cabinet d'Histoire naturelle, fermé depuis plusieurs mois, en prévision de son tranfert à Saint-Cyr.

III. — *Notice des peintures et sculptures composant le Musée spécial de l'École française. — Nouveau Mémoire de Fayolle. — Lauzan, directeur. — La fermeture momentanée du Musée devient définitive. — Dispersion des œuvres qu'il renfermait. — Conclusion.*

Il n'apparaît pas des documents que nous avons pu compulser qu'il ait été dressé un inventaire, même manuscrit, des richesses de tout genre que renfermaient les collections plus spécialement confiées à la garde de Fayolle. Il en fut autrement du « Musée de l'École Française » proprement dit : le 30 ventôse an X (21 mars 1802), le conservateur Tinet adresse au maire la notice des objets d'art composant ce Musée. La Bibliothèque communale de Versailles conserve un exemplaire de ce livret devenu excessivement rare et dont on ne connaît qu'une seule édition. Cet exemplaire est cartonné; il contient VI et 123 pages et compte 369 numéros, indépendamment des bustes et statues et de l'indication sommaire des plafonds des diverses salles du château.

Le Musée de l'École Française occupait les grands appartements, la grande galerie et le premier étage de l'aile du nord, du côté des jardins. La magnifique décoration de ces salles et galeries formait un cadre splendide aux œuvres de nos grands peintres français et des mieux appropriés à la nature de leur talent.

Aucun incident de quelque importance n'est à relever pendant la durée, bien courte d'ailleurs, de ce Musée. A peine était-il parvenu à sa période définitive d'installation que son existence se trouvait encore une fois remise en question. Fayolle, dont les années n'avaient pas éteint l'ardeur, se fit de nouveau l'interprète des appréhensions causées par le peu de fixité d'un établissement que l'on avait eu tant de peine à obtenir. Il rédigea à cette occasion un mémoire en date du 1er germinal an XII (22 mars 1804) et qui a pour titre : « Note historique relative à l'établissement du Musée « spécial de l'École française et du cabinet d'Histoire naturelle « formé par le citoyen Fayolle, ancien Commissaire ordonnateur

« de Marine, chargé en chef de l'Administration des prisonniers « anglais lors de la guerre de l'indépendance des États-Unis d'Amé- « rique, actuellement Conservateur au Musée spécial de l'École « Française pour la section d'Histoire naturelle, Antiquités, Cos- « tumes, etc. » — Après un rapide exposé des origines des diverses parties de l'établissement, après avoir fait remarquer qu'il était le créateur du cabinet d'Histoire naturelle et le promoteur, en quelque sorte, du Musée de l'École Française, Fayolle, faisant un triste retour sur sa situation personnelle, montrait que le traitement dont il jouissait était bien inférieur à celui de ses collègues et constatait, non sans amertume, que tous les changements apportés dans la direction de ces deux collections lui avaient été funestes, « soit qu'elles fussent réunies, soit qu'elles fussent séparées ».

Cette note est le dernier écrit de Fayolle que nous ayons rencontré dans les divers dépôts d'archives que nous avons consultés. A partir de ce moment, nous perdons sa trace, et toutes nos recherches pour retrouver au moins le lieu et la date de sa mort sont demeurées infructueuses. Tout ce que l'on peut conjecturer, c'est que Fayolle n'était plus conservateur du Cabinet d'Histoire naturelle dans les premiers mois de l'année 1806, ainsi qu'il appert d'un ordre de service concernant la remise au Musée de l'École Française de divers objets jusque-là déposés dans ce même Cabinet. Lauzan, conservateur du Musée spécial, donne récipissé de ces objets à M. Letellier de Sainteville, qualifié, dans cet acte, « Sous-inspecteur du Domaine Impérial », et « Conservateur du Cabinet d'Histoire naturelle ».

Mais déjà les mauvais jours étaient arrivés pour le Musée créé à Versailles. Les travaux de restauration intérieure et extérieure du Palais, ordonnés par l'Empereur, étaient une nouvelle et imminente menace; l'Administration du département ne pouvait manquer de s'en préoccuper, et le Préfet d'alors, le comte de Gavre, crut devoir solliciter directement auprès de Denon, Directeur général des Musées, le replacement des tableaux enlevés des grands appartements par suite de ces travaux. Cette lettre porte la date du 24 avril 1811 : « Les travaux, y est-il dit, qui ont été ordonnés par « l'Empereur au Palais de Versailles et qui ont été exécutés dans le « courant de l'année, ont forcé à évacuer des grands appartements

« les tableaux de l'École Française qui formaient le Musée spécial, « et attiraient l'attention et la curiosité des voyageurs qui ne « venaient point à Paris sans se transporter à Versailles, pour y « admirer la précieuse collection des ouvrages des peintres fran- « çais. Ce concours donnait de la vie à Versailles et augmentait ses « ressources pécuniaires par la dépense que faisaient les voyageurs. « — Il paraît, Monsieur, que les travaux extérieurs sont terminés, « ou du moins que ceux qui restent à faire sont de nature à ne pas « laisser craindre des dégradations pour les tableaux qui peuvent, « même malgré le zèle et les soins des Conservateurs, en éprouver « de plus considérables, étant entassés dans un magasin. — J'ignore, « Monsieur, à quelle époque il plaira à Sa Majesté d'ordonner « des travaux intérieurs; cette époque peut être plus ou moins « éloignée ; mais, en attendant, je verrais avec plaisir que le repla- « cement des tableaux dans les grands appartements, comme ils « y étaient antérieurement, pût s'accorder avec les intentions de « l'Empereur, et avec les vues qui vous dirigent. Cette réinté- « gration, si elle pouvait avoir lieu, ajouterait aux moyens de con- « servation et assurerait à la ville de Versailles, dont je dois « plaider les intérêts, un surcroît de ressources qui lui est bien « nécessaire. » — Le Préfet ajoutait de sa main : « *P. S.* Vous me « ferez plaisir, mon cher Denon, de vous occuper de l'objet de ma « lettre et de m'accorder ce que je demande. Je vous renouvelle les « assurances de ma sincère amitié. »

Malgré cette apostille pressante, il ne paraît pas que la demande du comte de Gavre ait été suivie d'effet, et bien qu'elles n'eussent pas été supprimées par une décision officielle, les collections formées à Versailles par le Gouvernement républicain continuèrent à se dissoudre, à se désagréger insensiblement. Le Musée de l'École française se vit enlever peu à peu toutes ses peintures, et cessa d'attirer les visiteurs. « De 1806 à 1812 », dit M. Dussieux dans son excellente *Histoire du Château de Versailles,* « le Ministre des « Cultes donna l'ordre au Conservatoire de livrer quatre-vingt-dix « tableaux originaux et trente-huit copies à diverses Églises ou « Maisons religieuses de Paris et du département de Seine-et-Oise, « au Louvre, au Musée de Lyon. Le *Saint Louis et Saint Thi-* « *bault,* de Vien, fut envoyé au Petit-Trianon ; le *Paralytique,* de « Jouvenet, la *Vierge implorant la Trinité,* de Simon Vouet,

« l'*Adoration des Mages,* du même, furent donnés à Saint-Cyr le « 12 mai 1812. — A la fin de l'Empire, le Musée n'existait « plus. »

Un état, dressé par Lauzan, « Conservateur des tableaux des Palais de Versailles et de Trianon », et envoyé le 8 avril 1823 à M. le comte de Forbin, alors Directeur général des Musées, donne la liste des œuvres d'Art ainsi livrées à des établissements publics et même à des particuliers. Quelques-uns des tableaux qui avaient fait partie du Musée spécial de l'École française reçurent une destination tout à fait inattendue : le même M. de Forbin écrivait au Préfet de Seine-et-Oise, sous la date du 11 février 1824, pour lui demander ce qu'étaient devenues plusieurs toiles comprises dans un état qui, malheureusement, ne s'est pas retrouvé. Le Préfet Bᵃ d'Estouches répondit, le 16 du même mois, que trois tableaux de Coypel, l'*Apothéose d'Hercule — Persée et Andromède — Apollon et Daphné,* étaient placés dans les salles du Conseil de préfecture. Il y eut, sans doute, bien d'autres affectations du même genre.

Telle fut la trop courte destinée des premières collections installées dans le Château de Versailles ; leur rapide dispersion fut d'autant plus regrettable que les vastes proportions du Palais se prêtaient admirablement à une exposition complète et permanente des œuvres de l'École française. Dans ces innombrables appartements, dans ces immenses galeries décorées des magistrales compositions des Lebrun, des Mignard, des Coypel, des Lafosse, non-seulement les peintures et les sculptures des époques anciennes se seraient développées sous les conditions les plus favorables, mais encore l'espace n'eût pas fait défaut, pendant une longue suite d'années, pour y admettre les productions des âges à venir. Cette réunion des œuvres de toutes les périodes de l'Art en France eût présenté un ensemble unique dans le monde entier, et digne, en tous points, du génie de nos grands artistes nationaux.

Le Musée de Versailles, tel qu'il existe actuellement, offre assurément des parties remarquables; mais si l'on ne considère que les intérêts de l'Art et la gloire de notre École, il nous sera peut-être permis de regretter que le Gouvernement de Juillet ne se

soit pas attaché simplement à reprendre en le complétant, et en assurant l'avenir, le plan grandiose et patriotique de la Convention Nationale.

A. Dutilleux,
Correspondant du Ministère de l'Instruction publique, Secrétaire de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise, à Versailles.

VI

LA CROIX

ET LES CHANDELIERS DU GRAND AUTEL DE LA CATHÉDRALE D'AUTUN

La vieille cathédrale de Saint-Ladre d'Autun conservait encore au milieu du dix septième siècle l'aspect qu'elle offrait au commencement du seizième, immédiatement après l'achèvement des grands travaux du cardinal Rolin et de Jacques Hurault[1], et le voyageur qui la visitait en 1760 pouvait encore admirer les curieux tympans de ses deux grandes portes, œuvre du sculpteur Gislebert, son merveilleux tombeau de saint Lazare, construit au douzième siècle par le moine Martin, son jubé avec sa dentelle de pierre et son peuple de saints, son zodiaque en mosaïque, son grand autel entouré de colonnettes en cuivre et de tapisseries de haute lisse, son candélabre à sept branches, ses dalles funéraires en cuivre émaillé, ses tombeaux de pierre et de marbre dont l'un recouvrait les cendres des premiers bienfaiteurs de l'église, Thierry de Montbéliard et sa femme Ermentrude, et dont un autre, celui du cardinal Rolin, rappelait, par sa disposition et sa richesse, les mausolées des ducs de Bourgogne à la Chartreuse de Dijon.

Dix ans après, tout avait disparu : une révolution funeste aux productions de l'art s'était opérée dans le goût public; les admirables ouvrages du moyen âge avaient cessé d'être compris, et ceux que l'on ne pouvait anéantir subissaient d'odieuses transformations.

[1] Évêques d'Autun; le premier de 1436 à 1483, le second de 1505 à 1546.

Le Chapitre d'Autun n'échappa point à cette fièvre de vandalisme et à cet amour de la nouveauté. Les sculptures du douzième siècle furent condamnées, les marbres du tombeau de Saint Lazare tombèrent sous le marteau des démolisseurs, les vieilles fresques disparurent sous un ignoble badigeon, les cuivres furent vendus au fondeur, tout l'ancien mobilier fut renouvelé. On décora le chœur des marbres les plus riches et de colonnes monolithes à chapiteaux dorés supportant un entablement que couronnèrent des anges joufflus et des cassolettes fumantes. Ce coûteux décor, qui n'avait, du reste, d'autre défaut que de n'être pas à sa place, nécessitait une garniture d'autel qui répondît à sa somptuosité; aussi le Chapitre, assemblé le 6 novembre 1773[1], décida-t-il que le produit de la coupe de ses bois serait employé aux embellissements de l'église cathédrale, et notamment « à l'achat de six beaux chandeliers et d'une croix en métail et dorés en or moulu pour le maître-autel ». L'abbé Delagoutte[2], doyen, fut chargé de passer le marché « aux prix, termes, clauses et conditions convenables », et l'on résolut de s'en rapporter entièrement à son goût et à son choix.

Cet ecclésiastique éclairé s'occupa immédiatement de sa mission; il s'adressa à la fois à Lyon et à Paris, et, le 25 juin 1774, il pouvait soumettre à ses confrères réunis les dessins qui lui avaient été envoyés. Le Chapitre en choisit un, pria le doyen de conclure promptement le marché moyennant la somme de vingt mille livres, et lui laissa toute liberté d'apporter au devis telles modifications qu'il jugerait convenable[3].

Il eût été intéressant de connaître les différents projets soumis au Chapitre, mais ces croquis, rendus à leurs auteurs, n'ont pas laissé de traces dans les archives de la cathédrale. A leur défaut, voici le texte du marché passé le 18 août 1774 avec Jacques Renard, « maître doreur, argenteur, cizeleur, damasquineur et enjoliveur sur toutes sortes de métaux, demeurant à Paris, rue aux Ours », tel qu'il a été transcrit dans les registres capitulaires :

« Entre nous soussignés, messire Antoine Delagoutte prêtre, « abbé commendataire de Belleville en Baujolois, vicaire-général

[1] *Registre capitulaire de* 1771 *à* 1778, p. 451 à 455. (Bibliothèque de la Société éduenne.)

[2] Antoine Delagoutte, élu doyen du chapitre le 17 octobre 1772.

[3] *Registre capitulaire de* 1771 *à* 1778, p. 558.

« de l'archevêché et primatie de Lyon, doyen de l'église cathédrale « d'Autun, et, en cette dernière qualité, agissant pour et au nom « du Chapitre de ladite église d'Autun, suivant les résolutions des « 6 novembre 1773 et 25 juin 1774 d'une part, Me Jacques Renard, « maître doreur et argenteur, cizeleur, damasquineur et enjoliveur « sur toutes sortes de métaux, demeurant à Paris, rue aux Ours, « d'autre part, a été convenu que moi, ledit Renard, ferai, four- « nirai et livrerai à mesdits sieurs dudit Chapitre, et sur leur « maître-autel, au plus tard le 27 aoust de l'année 1776, six chan- « deliers en cuivre de la hauteur de quatre pieds huit pouces « chacun, avec la croix pour le milieu, et son Christ aussi en cuivre, « et à la proportion pour la hauteur de celle des chandeliers, le « tout doré en or moulu du plus bel or et de la meilleure manière « possible, et encore le tout fait et parfait suivant les règles de « l'art, conformément au dessein desdits chandeliers craionnés en « rouge, qui a été présenté audit Chapitre et par lui agréé, lequel « dessein qui est de hauteur naturelle et sur trois feuilles de « papier collées à la suite les unes des autres, a été paraphé et « signé pour mondit sieur abbé Delagoutte et scellé du sceau de « ses armes sur le revers de chacune desdites feuilles et ensuite « remis à moi, ledit M. Renard qui le représenterai à toutes requi- « sitions, et notamment lors de la livraison desdites chandeliers, « croix et Christ faits et parfaits [1]. Il sera néanmoins loisible audit « Chapitre et à mondit sieur abbé Delagoutte de faire substituer « des ornements autres que ceux du dessin, sans augmentation de « prix, jusqu'à ce que le modèle et moule soient définitivement « arrêtés, et il a même été expressément convenu dès à présent « qu'au lieu de l'agneau qui est dessiné sur le pied du dessein des « chandeliers, qui sont à trois faces, on mettra sur une des faces de « chaque chandelier et en relief *les trois Maries* arrivant au « sépulchre et un ange qui le leur montrera avec son doigt; plus, « sur une autre face, *les pélerins d'Emmaüs* étant à table avec « Notre-Seigneur, enfin sur la troisième face *l'apparition de « Notre-Seigneur à Saint Thomas* mettant ses doigts dans la plaie « du côté de Notre-Seigneur en présence des autres apôtres, et que « pareillement, au lieu de l'image de Saint Pierre dessinée à peu

[1] Voy. planche II.

CHANDELIERS DE LA CATHÉDRALE D'AUTUN

Ensemble. — (Mémoire de M. H. de Fontenay.) — Pl. II, p. 138.

« près dans le milieu de la colonne du chandelier, on y mettra en « relief sur une face saint Lazare, sur une autre sainte Madeleine « et sur une troisième sainte Marthe et ainsi sur chacun desdits « chandeliers, qu'enfin le pied de la croix étant à quatre faces, « dont celles de devant et de derrière seront plus longues et celles « des deux côtés le seront moins, on mettra sur les deux faces de « devant et de derrière l'agneau, tel qu'il est crayonné sur le pied « desdits chandeliers, et que, sur les deux faces moins longues, on « y mettra les ornements qui plairont au Chapitre. Le pied des « chandeliers sera composé de trois consoles qui formeront les trois « angles et qui porteront tout l'édifice par leur liaison avec les « deux corps d'architecture marqués H et B. Tout le milieu du « pied marqué A entre les trois consoles sera rond, ainsi que le « cercle enrichi d'auves entrelassées marqué B, et encore le corps « d'architecture terminé par le cul de lampe et marqué H. Le « corps rond sera détaché des trois consoles, et à jour dans les « endroits marqués I. La distance de ce corps aux consoles, dans la « partie la plus étroite, sera d'un pouce. Le corps d'architecture « où sont les nuages et les chérubins sera triangle ainsi que tout « le reste du chandelier. On observera le même dessin pour le « pied de la croix et jusqu'à l'arbre de laditte croix, à la réserve « que son pied ne sera pas triangle, mais qu'il formera, comme on « l'a dit, un quarré long. Le bout de l'arbre ainsi que ceux de la « traverse formant la croix seront ornés convenablement par des « fleurons à graine. Cet arbre et sa traverse seront travaillés de « manière à être dorés, partie en or matte et partie en or bruni. « Le Christ proportionné à la hauteur de la croix sera du plus beau « modèle, au choix du Chapitre. On pratiquera, ou dans le pied de « la croix ou sous le pied de ladite croix, deux branches solides en « fer ou en cuivre qui y seront placées en coulice et arrêtées au « bout en dedans, à l'effet de les tirer en dehors, quand on voudra, « pour y poser solidement une planche et y placer l'ostensoir dont « le pied a cinq pouces et demi de diamètre et cinq pouces de lon- « gueur. Il faudra arranger cette coulisse et le bout extérieur de « ses deux branches de manière que cela ne défigure pas la face « du pied de la croix. Tous lesdits ouvrages seront en cuivre de « bonne qualité et bien choisi; ils seront exactement polis sans « cavités, fentes, ouvertures ny vestige de soudure; les ornements

« seront bien recherchés, fouillés, vuidés et cizelés, ainsi qu'ils « doivent l'être pour l'or moulu, toutes et chacune partie desdits « ouvrages seront dûment proportionnés.

« Le tout sera doré en or moulu; la dorure sera faite avec l'or « le plus pur, amalgamé dans le mercure et réduit en pâte, ayant « de la consistance; on en posera deux fortes couches sur toutes « les parties non saillantes et quatre pareilles couches sur celles « qui seront saillantes; on y mettra les couches en or de feuilles « qu'il sera nécessaire pour rendre la dorure solide et éclatante, et « on y donnera la couleur la plus convenable.

« Je fournirai et livrerai encore six souches à ressort d'hauteur « convenable bien et dûment faites garnies en cire ou simplement « en bois mis en couleur au choix du Chapitre, et qui seront propres « pour lesdits six chandeliers.

« Le tout sera encaissé, emballé, conduit, rendu à Autun et posé « au plus tard le vingt aoust mil sept cent soixante seize sur le « maître-autel de ladite église cathédrale d'Autun, à mes frais, fait « et parfait suivant les règles de l'art et à dire d'experts, aussi à « mes frais et jusqu'à la réception desdits ouvrages, le dit Chapitre « ne sera obligé de me fournir ni payer aucune somme; mais dès « qu'ils auront été agréés et reçus, ledit Chapitre sera tenu de me « compter et nombrer sans retenue ni délais, la somme de vingt « mille livres pour toutes choses, soit en matériaux, main-d'œuvre, « voitures et posage, attendu que je suis chargé de tout le contenu « aux présentes.

« Et moi, ledit sieur abbé Delagoutte, audit nom, consens et « accepte pour ledit Chapitre les présentes conventions et marché « aux clauses et conditions y contenues et promets sous icelles de « faire payer au tems y porté les vingt mille livres pour toutes « choses audit maître Renard, sans aucune retenue, en par lui « se conformant auxdites conventions et marché.

« Ainsi accordé entre nous, fait double à Paris, ce dix aoust mil « sept cent soixante quatorze.

« Aprouvé l'écriture ci-dessus, à Paris, ce dix aoust mil sept « cent soixante et quatorze. Signé : Renard.

« Approuvé l'écriture cy dessus, même jour et an. Signé : « L'abbé Delagoutte doyen. »

Lecture de cet acte fut faite à l'assemblée capitulaire du 11 no-

vembre 1774[1]. Il s'agissait, comme on le voit, d'une œuvre d'une importance exceptionnelle par ses dimensions, sa richesse et son prix[2]. Aussi l'avait-on confiée à un artiste appartenant à une famille dont les membres s'étaient distingués par des travaux d'un goût exquis et d'un fini précieux.

Dans sa préface au *catalogue* de vente de la *collection d'argenterie de M. Paul Eudel,* M. le baron Jérôme Pichon parle ainsi de l'un des Renard : « Les charmants candélabres qui figurent sous le n° 29 ont été faits en 1743 par Louis Regnard. Leur forme est tout à fait gracieuse, et l'exécution en est excellente. L'orfèvre qui les a ciselés n'est plus connu de nos jours, et cependant il avait été apprécié de son vivant par un homme assurément bon connaisseur. Dans le catalogue (1745) du chevalier de la Roque, cet aimable et savant ami de Watteau qui a fait de lui un si délicieux portrait, Gersaint annonçant une aiguière d'argent disait que cette pièce était de M. Renard, *célèbre artiste,* et que l'ouvrage surpassait de beaucoup la matière. Voilà donc une œuvre, et une œuvre remarquable, de cet orfèvre qui travaillait pour le chevalier de la Roque et qui a peut-être reçu des conseils de Watteau. »

Jacques Renard s'était engagé, comme on l'a vu, à livrer les chandeliers et la croix le 20 août 1776, au plus tard; mais il arriva qu'ayant sous-entrepris une partie de son marché à un ouvrier, celui-ci l'entraîna dans des difficultés et un procès qui ne lui permirent pas de tenir sa parole. L'abbé Delagoutte en informa le Chapitre qui, dans sa séance du 28 juin 1776, autorisa son doyen à renvoyer la livraison à la Pentecôte suivante ou même à un terme plus éloigné, s'il en était besoin[3].

Le 6 septembre 1876, l'ouvrage étant encore peu avancé, le Chapitre résolut de faire quelques modifications au plan primitif. A l'apparition de Notre-Seigneur à saint Thomas qui devait être représentée en bas-relief sur le pied de chaque chandelier, on décida de substituer la résurrection de Lazare, sujet plus « analogue » à l'église d'Autun placée sous le vocable de ce saint. On

[1] *Registre capitulaire de* 1771 *à* 1778, p. 608 et 609.

[2] La croix mesure 2m,75 de hauteur, elle pèse 188 kil.; chacun des chandeliers pèse 125 kil. et mesure 1m,51 de hauteur.

[3] *Registre capitulaire de* 1771 *à* 1778, p. 870.

remplaça les médaillons et les rouleaux qui devaient orner la colonne des chandeliers par « une plante garnie de ses feuilles et fleurs », décoration d'un aspect plus léger et plus élégant. Enfin, au lieu de feuilles plates et de rouleaux, on mit sous le bassin des feuilles saillantes avec fleurs[1]. Jacques Renard s'engageait le 27 septembre 1776 à exécuter ces changements sans augmentation de prix. Sa besogne fut terminée au mois d'août 1777, et, dans son assemblée du 29 de ce mois, le Chapitre lui fit compter par les mains de M. l'archidiacre Delagoutte[2] la somme de 20,000 livres[3]. Quelques jours après, le 5 septembre, il fut délibéré que la somme de 115 livres, montant des frais de voiture et de transport, serait remise au sieur Renard à titre de gratification[4].

Ce fut probablement le 12 septembre que les chandeliers et la croix arrivèrent à Autun. Le Chapitre s'assembla pour les voir, témoigna au doyen sa satisfaction de leur beauté et de leur élégance, et lui en fit ses remercîments. Puis, comme le syndic observa que, lors du payement des 115 livres, le sieur Renard avait demandé qu'on eût égard aux frais considérables d'emballage et d'encaissage restés à sa charge, le Chapitre, en raison des soins et du zèle que l'artiste avait mis à perfectionner ses ouvrages et du peu de bénéfice qu'il avait réalisé, lui alloua, en outre de ce qui lui avait été payé jusque-là, la somme de deux cent quarante livres[5].

La croix et les chandeliers de Jacques Renard restèrent sur le grand autel de la cathédrale jusqu'à la Révolution. Leur valeur artistique les fit alors transporter au collége où l'on avait créé une sorte de *muséum*, mais ils ne furent pas pour cela préservés des mutilations. Le Christ eut la tête et la poitrine martelées et le bras gauche rompu; plusieurs pièces des chandeliers furent également brisées ou détachées, et s'ils ne furent pas compris dans la vente des cuivres provenant des églises, c'est qu'on s'en servit pour faire brûler de l'encens sur l'autel de la Patrie.

Réintégrés à la cathédrale lors de sa réouverture, ils en sont aujourd'hui l'un des plus beaux ornements, et l'on peut dire en les

[1] *Registre capitulaire de* 1771 *à* 1778, p. 895. — Voy. planche III.
[2] Joseph-Étienne Delagoutte.
[3] *Registre capitulaire de* 1771 *à* 1778, p. 1065.
[4] *Registre capitulaire de* 1771 *à* 1778, p. 1067.
[5] *Registre capitulaire de* 1771 *à* 1778, p. 1080 et 1081.

CHANDELIERS DE LA CATHÉDRALE D'AUTUN

Détails. — (Mémoire de M. H. de Fontenay.) — Pl. III, p. 142.

voyant, comme des candélabres de Louis Renard, que « l'exécution en est excellente et que l'ouvrage surpasse de beaucoup la matière ».

HAROLD DE FONTENAY,
Membre de la Société Éduenne des Lettres,
Sciences et Arts, à Autun.

VII

NOTE

SUR

L'ART DU VÊTEMENT DANS LE MIDI DE LA FRANCE

AU MOYEN AGE

D'APRÈS UN DOCUMENT INÉDIT EN LANGUE ROMANO-PROVENÇALE

Dans la circulaire qui annonce nos réunions, M. le Ministre des Beaux-Arts recommande l'étude des marchés, des inventaires et autres documents relatifs à l'histoire de l'art.

Un manuscrit du quatorzième siècle, conservé dans les archives départementales de Tarn-et-Garonne, et dont nous avons eu l'honneur d'entretenir à plusieurs reprises la section d'Histoire aux congrès de la Sorbonne : *le Livre des comptes des frères Bonis, marchands montalbanais, de* 1338 à 1368, est la mine la plus féconde où l'on puisse recourir pour retrouver des renseignements minutieux et précis sur la vie publique et privée de nos pères au début de la guerre de Cent ans. Dans ces comptes, qui embrassent toutes les branches de commerce, et dont l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres[1] proclamait naguère l'importance, nous avons recueilli beaucoup de détails précieux sur l'art du vêtement. C'est là un chapitre, et des plus originaux, de notre travail de synthèse sur le *livre des Bonis*, que nous avons cru pouvoir détacher pour le soumettre à l'appréciation du Comité des Beaux-Arts et à celle des membres du congrès.

[1] *Rapport sur le concours de* 1883.

Les auteurs qui ont écrit sur cette matière, si vaste, si variée, se sont spécialement attachés à décrire la forme des vêtements, d'après les représentations figurées dans les miniatures des manuscrits, les sculptures, les œuvres plastiques, en y joignant les explications recueillies dans les documents contemporains, relatives au nom de ces mêmes costumes ou de ces étoffes.

Cette méthode ne pouvait être suivie par nous, puisque notre manuscrit, écrit en langue romano-provençale, ne contient que des comptes d'étoffes avec les prix, la couleur et l'aunage, ainsi que l'indication du vêtement auquel elles étaient destinées. Aussi avons-nous pensé qu'il serait préférable de donner à notre travail la forme d'un glossaire, en groupant méthodiquement sous chaque nom roman les citations qui s'y réfèrent et en les résumant parfois afin d'éviter la monotonie d'une sèche et aride nomenclature [1].

Le bien-être acquis par les populations des diverses provinces de la France, à la fin du treizième siècle et au commencement du quatorzième, se traduit par un grand luxe dans les demeures des seigneurs et par la recherche que les gens de toutes conditions mettent dans l'art de se vêtir. Les contemporains s'accordent pour célébrer ce luxe, que les auteurs modernes ont à leur tour signalé et dont nous retrouvons la trace dans les comptes de notre marchand.

C'est ainsi que nous avons eu l'occasion de constater, — dans des études similaires détachées d'un travail d'ensemble puisées à la même source, — la prodigalité déployée par toutes les classes de la société montalbanaise dans les occasions solennelles. Pour ne pas tomber dans des redites, nous rappellerons seulement que, dans les baptêmes, le parrain faisait à son filleul ainsi qu'à l'accouchée de beaux présents qui consistaient en chemises brodées, bandeaux, voiles pour l'enfant; en bourses, ceintures, anneaux d'or et pièces d'argenterie pour la mère [2].

Aux mariages, ce ne sont que joyaux, anneaux d'argent et d'or garnis de perles, saphirs, grenats et turquoises; colliers, fermaux,

[1] Le glossaire inséré par M. de Laborde à la suite de sa *Notice sur les Émaux du Louvre* nous a servi de guide et de modèle. — Le Comité des Beaux-Arts n'a pas cru pouvoir admettre la lecture et la publication du lexique, qu'il considère comme ayant un caractère trop exclusivement archéologique.

[2] Ed. Forestié, *Baptêmes, mariages et sépultures au quatorzième siècle*, p. 8.

flacons d'argent; le tout enfermé dans des coffres de Paris dorés [1], sans compter le trousseau et la garde-robe, qui étaient amplement garnis.

A l'occasion de son mariage ne voyons-nous pas, par exemple, un laboureur dépenser 10 livres 2 sols 8 deniers pour ses noces, ce qui équivaut à 250 ou 260 francs de notre monnaie, et cela seulement pour ce qu'il achète chez le marchand Bonis?

Nous avons raconté ailleurs combien étaient riches les corbeilles de noces offertes par le futur ou par les parents à leurs filles.

Si nous ne craignions de tomber dans des redites, nous rappellerions quelques-uns de ces faits : aussi bien, ils rentrent dans le cadre de cette étude, puisqu'il s'agit toujours de vêtements.

Pierre Malbert, un boucher, dépensa 5 écus d'or 1/2 pour les noces de sa fille, à laquelle il acheta : « Un flacon d'argent, une « bourse et ceinture de soie, une corde d'ambre, une paire de « gants ouvrés, un doublet de lin de Paris, un voile d'Allemagne « et deux réseaux. »

Un artisan donna à peu près la même corbeille : « Un voile de « soie d'Allemagne, un réseau, une corde d'ambre, une bourse et « ceinture de soie pour sa fille qui se mariait. » Le tout coûta 1 livre 12 sols.

Un marchand fit emplette d'une corbeille de noces encore plus riche : « Un coffre de Paris doré, un collier d'argent à la mode nou- « velle, un épinglier de soie, quatre réseaux épais, une ceinture « d'ambre, une pièce de voile d'Allemagne large; deux doublets « de lin de Paris et un anneau (verga) d'or uni (plana), qui coû- « tèrent 25 livres 18 sols; de plus, il fit faire à sa fiancée une robe « courte de soie, et lui donna un fermail d'argent avec perles du « prix de 2 écus. »

La veille du mariage, ce marchand alla rendre visite (visitar) à sa future; pour cela il acheta trois torches qui pesaient 5 livres.

Les épices fournies pour la noce coûtèrent 1 livre 1 sol.

Il faut ajouter que le coffre de Paris qui avait servi à contenir les cadeaux, fut revendu quelque temps après au prix de 34 sols, et racheté par un autre.

Enfin, le bourgeois P. R. Folcaut, qui épousait la fille de Oton de

[1] Ouvrage cité, p. 9.

Montaut, seigneur Bressols, acheta à cette occasion : « Un coffre « doré de Paris, 10 paires de gants, 3 aunes de cendal vermeil, « 2 torches de 1 livre et 5 aunes de ruban de soie pour galonner « les tresses, le tout 5 livres 10 sols 6 deniers. »

Dans un règlement de comptes avec des seigneurs de haut lignage, Bonis énumère les gages que ceux-ci lui avaient remis précédemment. Cette citation montre quelle était l'élégance des chevaliers et damoiseaux :

« Nous leur rendîmes tous leurs joyaux et gages, c'est-à-dire une couronne et un flacon à *la ninen* (d'enfant); un flacon brisé, 2 tasses daurées et une corbeille avec soucoupe dorée et un reliquaire avec pied doré; une sainte petite croix, un calice et 2 cannettes dorées et émaillées et une ceinture de cuir garnie d'argent. »

Dans les sépultures, le déploiement des draps d'or de tous genres : drap d'or diapré, de siglaton, parfilé, brodé, couvert, de Venise, etc., est vraiment inouï; les suaires sont de cendal; les cierges brûlent à profusion autour du cercueil recouvert d'étoffes précieuses; les morts eux-mêmes sont habillés [1], et de nombreuses cérémonies sont célébrées pour le repos de leurs âmes.

Le luxe se retrouve aussi dans les vêtements des ecclésiastiques. Pelfort de Belfort, prieur mage de l'abbaye, se fait remarquer par ses ajustements somptueux [2] et la richesse de sa vaisselle d'argent.

Il est donc inutile d'insister pour montrer combien le luxe était grand, même dans nos petites villes du sud-ouest de la France, durant la première moitié du quatorzième siècle. Nous devons nous borner aux limites de cette étude et rechercher dans notre document ce qui a trait à l'art du vêtement.

Si l'on parcourt avec quelque attention ces longues pages du grand livre où Bonis inscrivait chaque jour avec le plus grand soin ses achats et ses ventes, on voit que les draps de toutes les qualités se mêlent au cendal, à la soie, au taffetas, à la serge, aux fourrures; les broderies couvrent les coutures; les cordons, les lacs, les rubans, ornent les costumes que rehaussent les bijoux d'or et d'argent émaillés, les ceintures, les fermails, les perles, car selon l'expression d'un contemporain, Guillaume le Breton :

[1] Ouvrage cité, p. 11, 13.
[2] Ed. Forestié, *Trois prélats de la maison de Belfort*, p. 16.

« *On n'aperçoit que satin, drap écarlate et fin linon; le paysan,* « *ému de se voir dans la tenue d'un empereur, se juge l'égal de* « *toutes les puissances.* » Et cela est si vrai, que l'on ne trouve guère de différence dans la forme des costumes des gens du peuple et de ceux des autres classes de la société. Les porchers et les bergers de Bonis s'habillent de cottes-hardies, portent manteau et chaperon comme leur maître [1].

Les lois somptuaires, dont nos archives communales conservent le texte, curieux à tant de titres, méritent d'être rapportées au commencement de cette étude.

A plusieurs reprises, en effet, les consuls rédigèrent des ordonnances pour arrêter le luxe croissant toujours.

En 1274, d'abord, nous trouvons dans un de ces statuts rédigés en assemblée générale de la communauté, les défenses suivantes que nous résumons d'après le texte original en roman (Livre rouge, f° 20) :

« Qu'aucune dame de Montauban sur des habits de laine ou « chaperon ne porte *or froid* (orfroi) ni *argent froid* (argent « broché), ni aucune parure d'or, ni d'argent, ni de soie, ni d'her- « mine, ni de vair, ni de gris, ni de perles, ni d'autres pierres, « ni d'aucune parure cousue ou posée sur le drap, mais seulement « drap et fourrure (doublure, garniture) de peau ou de cendal; ne « porte chaîne d'argent, ni *afurals* (affiquets), ni mailles, ne fasse « aucune robe de cendal, ou de pourpre, ou de samit, ni d'aucun « drap d'or, ni de soie si ce n'est cendal en doublure.

« *Item.* Qu'elles ne portent dans les rues ni or, ni argent, ni « perles.

« *Item.* Il est établi qu'aucun homme de Montauban ne devra « souffrir que sa femme porte rien autre chose sur sa robe que ce « qui est dit ci-dessus.

« *Item.* Que les femmes ne fassent, ni ne portent robe composée « de drap d'or cousu avec d'autres étoffes, ni robe piquée ni recou- « verte d'or.

« *Item.* Qu'elles ne portent ni épingles, ni fermaux sur leurs « garnaches, ni sur leur garde-corps, ni sur autres habits, mais

[1] Ed. Forestié, *L'Agriculture au quatorzième siècle dans le sud-ouest de la France.*

« seulement jusqu'à 10 boutons au plus, sur chaque robe et de la « valeur de 3 sols tournois chacun.

« Cependant il est permis aux dames de porter à leurs manteaux « une tresse de soie pure, du prix de 5 sols tournois au plus, et « des cordons en leurs garnaches, et corsets, mais seulement de « soie, sans or, ni argent, ni pierre précieuse, ni autre chose.

« *Item*. Que dans leurs maisons, elles ne portent aucune parure, « sauf de soie et de fil sans autre.

« *Item*. Il est ordonné que celles qui, à présent, en ont et en « portent, ôtent toutes les parures de leurs robes, d'ici au soir de « la Pentecôte prochaine.

« Tout homme et toute femme qui enfreindra ces statuts sera « puni d'une amende d'un millier de tuiles pour chaque fois, et de « la confiscation de la robe; les maris seront responsables de « l'amende, qui sera affectée à l'œuvre de l'Église ou aux pauvres, « au choix des consuls. »

Ces prescriptions si minutieuses ne furent probablement pas exécutées avec la plus complète rigueur, puisque quelques années après, en 1291, un autre statut vint confirmer ceux de 1274 (*Livre rouge*, f° 59) :

« Qu'aucune femme de la ville ni de la juridiction n'ose porter, « avec ou sans page, une queue à ses robes, mais seulement d'une « palme de drap traînant à terre [1], et non plus, et que la robe soit « toute ronde, c'est-à-dire longue devant comme derrière, excepté « les jongleuses et femmes de mauvaise vie, sous peine de la con- « fiscation.

« Qu'aucune femme n'ait dans ses robes des bordures de vair, « de pourpre, de gris, mais seulement une bordure et non plus, sauf « un chaperon fourré ainsi qu'il est dit ci-dessus, excepté les jon- « gleuses et femmes de mauvaise vie, sous peine de confiscation.

« *Item*. Qu'aucune femme n'ose porter couronne d'aucune « manière ni d'aucune chose dont la valeur dépasse 10 sols tour- « nois noirs, à moins qu'elles ne soient de fleurs, de feuille, ou « d'herbe, excepté les jongleuses et femmes de mauvaise vie, sous « peine d'amende de mille briques planes, et la confiscation de la « couronne.

[1] Outra terra.

« *Item*. Qu'aucune dame ou femme n'ose porter boutons d'or, « ni d'argent, ni de soie, ni d'autre chose qu'au nombre de 10 bou- « tons sur chacune robe, et que ses boutons soient ronds ou plats « sans travail et que le prix de chacun ne dépasse pas 3 sols tour- « nois noirs, qu'elles n'osent en mettre sur aucune robe sous peine « de la confiscation. » (Suivent de nombreuses prescriptions relatives aux repas et fêtes de noces ou de baptêmes.)

Enfin le dernier article est ainsi conçu :

« *Item*. Qu'aucun tailleur de cette ville n'ose couper aucune robe « pour dame, qui n'ait plus d'une palme de drap traînant à terre, « et que la robe soit toute ronde, sous peine de 20 sols et de la « défense de couper robes dans la ville et la juridiction. »

Nous avons cru devoir donner la teneur de ces prescriptions, afin de montrer que les ordonnances relatives au luxe durent rester à l'état de lettre morte, si l'on en juge par les nombreux exemples que fourniront les citations relevées dans le livre Bonis et que nous reproduirons textuellement dans cette étude.

Il est à remarquer en outre que les défenses édictées par les consuls n'étaient pas applicables aux femmes de mauvaise vie, qui pouvaient impunément, et, sans doute, à la grande jalousie des *donas honestas*, se parer de joyaux ou de fourrures.

Bien plus sage nous paraît l'ordonnance du prévôt des marchands de Paris qui défendait en 1360 aux courtisanes de porter broderies et joyaux sur leurs robes et chaperons. Les édits somptuaires semblent d'ailleurs avoir été faits pour être violés : en effet, ils ont « le tort d'usurper sur la liberté privée et de s'attaquer à certains signes extérieurs de la richesse[1] », et d'être aussi « une concession faite à la vanité nobiliaire ». Il est vrai qu'à Montauban l'édit vise les femmes, de quelque condition qu'elles soient, mais l'application devait en être fort délicate. De même que les ordonnances de Philippe le Bel, elles n'arrêtèrent pas la marche croissante du luxe, elles contribuèrent plutôt à l'augmenter par l'appât du fruit défendu[2].

M. Quicherat a eu raison de dire que les modes inaugurées sous Philippe-Auguste se perpétuèrent dans les provinces jusqu'au

[1] Baudrillart, *Histoire du luxe*, t. III, p. 250.
[2] *Ibidem*, p. 253.

milieu du quatorzième siècle : ce fait est incontestable. La mode n'était d'ailleurs pas alors aussi changeante qu'aujourd'hui par suite de la lenteur des communications : cependant nos marchands montalbanais ne manquaient pas d'aller régulièrement à Paris[1] acheter leurs toiles de lin, leurs voiles et leurs nouveautés; à Rouen ou à Dieppe choisir les ceintures et les bourses; à Toulouse ou à Beaucaire faire leurs provisions de drap aux foires célèbres de l'année.

La liste des étoffes employées au quatorzième siècle est longue et curieuse; les *sartres* ou tailleurs, las *cozendieiras* ou couturières recevaient de leurs clients les étoffes et même les fournitures nécessaires à la confection des vêtements.

Il nous paraît donc nécessaire, avant d'entreprendre l'étude des diverses parties du vêtement, de grouper toutes les étoffes employées dans leur confection.

Les manufactures de draps de Montauban étaient déjà en pleine prospérité au quatorzième siècle, et l'on y fabriquait principalement du drap *roset* (marron), du *burel* (gris) et du blanc[2].

Saint-Antonin en Rouergue avait la spécialité d'un drap brun appelé « bru de Saint-Antoni[3] » ; Villefranche de Rouergue, celle d'un drap blanc.

Il en était de même de Rodez, dont les fabriques faisaient du blanc et du *cacat* ou *escacat*, drap à carreaux de différentes couleurs (*escacat*, échiqueté).

Montaulieu fabriquait le drap blanc; les manufactures de Beauvais envoyaient aussi leurs produits dans le Midi.

La Flandre envoyait le marbré (*marbri*) de Malines, le mêlé (*mesclat*) d'Ypres, de Bruxelles, de Montivilliers (mostierjulier);

[1] A plusieurs reprises il est question de ces voyages pour « emplegar » faire les emplettes aux foires célèbres, notamment à celle du Lendit, à Saint-Denis. « Que prestec à Paris lan 1353 que el e io anem a S. Marcel, comtat am el quant fom retornat a Montalba (12). » « Que prestie a En Peire Merle que volia anar a la emplegua en Fransa (137). »

[2] Ed. Forestié, *Notice sur la fabrication des draps à Montauban* depuis le quatorzième siècle. Brochure in-8°.

[3] M. Mila de Cabarieu vient de publier, dans le *Bulletin archéologique de Tarn-et-Garonne* (4e trimestre 1886), les statuts des fabricants de drap de Saint-Antonin au quatorzième siècle.

le tanné (*tanat*) de Courtray; le vert d'Ypres. Parmi les draperies pour vêtements nous relevons encore le *pers* (bleu), le *pers encre* (bleu foncé), le *carnassier* (drap de boucher), le *campestre* (de paysan), le *gaugat* (?), le *sendras* (cendré), le *morat* (moiré), le *morat encre* (foncé), le *vert perdut* (vert clair), le *taillat* (tailladé). Puis le *blanquet*, le *listrat* (lustré) noir et jaune; le *violet de Verni* (?), la *brunette de Linay*, le *biroart* (birrhe) noir, l'*estamenha* (étamine), petite étoffe de laine.

Il y avait le drap de soie croisée (drap de seda crozillat) en usage pour les beaux vêtements; celui de Givet (?), fait de soie, était fort renommé.

Les autres étoffes de soie étaient : la soie noire, verte, blanche, mi-verte et noire; la soie fine d'Angleterre; la soie verte de Lucques; la soie de l'Inde; la soie d'Allemagne; la soie d'Alep et la soie du Viroli (?).

Une autre qualité, la *saiseia* (de sais, gris), était employée pour les voiles; le *camelot* noir était de soie mêlée de laine, et le *cameli* (camelin) était fait de poil de chameau.

Une étoffe est souvent mentionnée parmi les garnitures et doublures : le *sedas*. Ce terme s'est conservé dans notre langue patoise, pour désigner l'étoffe de soie dont on garnit les tamis. C'était donc probablement un crêpe de soie. Il y en avait de plusieurs sortes : le sedas ordinaire, le sedas mi-vert et noir, et le sedas de Lucques.

Le velours (velut) noir ou bleu était réservé pour les garnitures et pour les bourses.

Le cendal (sendat) était d'un usage général dans tous les vêtements, comme parements ou garniture.

Il y avait le cendal vermeil, le cendal indien, et l'on en trouve aussi de mi-parti vert et noir; le taffetas vert ou noir remplaçait le cendal dans certains cas.

Parmi les autres étoffes employées dans la confection des habits, on peut encore citer la futaine qu'on tirait de Givet, la futaine velue ou peluche; la serge, etc. Pour les toiles, nous trouvons l'écrue valant 18 deniers l'aune; la prime, la bleue, la verte, et la toile bourgeoise; la toile de lin valant 14 deniers l'aune, Paris était renommé pour ses toiles de fin lin pour doublets, Autun de la toile fine : les draps de lit étaient faits de toile de Cologne (Gers) ou de

toile bourgeoise; la Normandie fournissait une toile qui valait 6 sous 9 deniers la canne.

Comme accessoires de mercerie, Rouen fournissait des rubans; Lucques avait la spécialité des rubans de soie; du reste, la mode de parfiler les habits était à peu près générale.

Enfin les fils de couleur assortis aux étoffes, les fils vermeils, fils rouges, fils de pastels; fils de couleurs multiples; fils vermeils de Brésil [1], fil bleu prime-blanc (?), fils enluminés, fils rouges de Montpellier, fils d'or de Chypre; les soies filées, fil soyeux, etc., formaient l'assortiment des couturières et des tailleurs de l'époque. Bonis, qui était mercier, en vend de toutes sortes.

La lecture des livres de notaires de cette époque, ainsi que les renseignements fournis par Bonis, montrent que la vente des étoffes se faisait soit au comptant devant témoins, soit à crédit, et dans ce dernier cas, le tabellion passait un acte dans lequel il détaillait la qualité et l'aunage de l'étoffe achetée, et mentionnait l'engagement solennel pris par l'acheteur de satisfaire le marchand à des époques déterminées.

Et maintenant, nous voici arrivé au terme de cette étude; qu'il nous soit permis d'exprimer l'espoir que le lecteur y aura trouvé un peu d'intérêt. Quant à nous, le plaisir de pénétrer au plus intime de cette curieuse société du Moyen Age nous a peut-être fait dépasser les bornes qu'assignent les règlements à nos communications ordinaires, mais depuis plusieurs années nous avons suivi pour le livre de Bonis le précepte d'Horace : « *Nocturna versate manu, versate diurna* », et c'est là notre excuse; d'ailleurs, à l'encontre de Quintilien, nous dirions volontiers : *Historia scribitur ad probandum, non ad narrandum.*

Édouard FORESTIÉ,
Secrétaire de la Société Archéologique, Archiviste de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Tarn-et-Garonne, à Montauban.

[1] *Brasilicum lignum*, nom d'une teinture.

VIII

UNE INDUSTRIE ARTISTIQUE AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

LA TAPISSERIE D'AUBUSSON.

L'art décoratif a repris, enfin, l'importance à laquelle il a droit; l'initiative généreuse et éclairée du Gouvernement, le goût intelligent du public ont, en réalité, consacré la renaissance de cet art en conviant nos artistes et nos ouvriers tantôt à nous rappeler les splendeurs des siècles passés, tantôt à prouver qu'eux aussi peuvent produire des chefs-d'œuvre.

Nous savons au prix de quels intelligents sacrifices et par quels moyens l'État, aujourd'hui, suscite, entretient et développe dans les ateliers les jeunes vocations pour les diverses manifestations de l'art; enseignement du dessin dans les établissements d'instruction à tous les degrés, cours spéciaux de dessin, écoles professionnelles, écoles nationales d'art décoratif; — nous savons, également, dans quelles conditions se poursuit l'œuvre des industries artistiques qui tient une place si considérable et si glorieuse dans le travail national; donc, à tous les points de vue, soit pour l'enseignement, soit pour la mise en œuvre, soit pour l'appréciation par le goût public, nous sommes en présence d'un effort des plus importants, mais parfaitement connu et défini.

Quelle était la situation de l'industrie artistique en France, avant la Révolution et, particulièrement, au siècle dernier? Dans quelles conditions s'opéraient son développement et sa transmission? — Voilà ce qu'il serait intéressant de connaître.

Ne pouvant avoir la prétention de nous occuper de toutes ni même des principales industries artistiques, nous nous sommes attachés à étudier, de préférence, celle au milieu de laquelle nous vivons; elle offre, d'ailleurs, un intérêt d'autant plus saisissant qu'elle est, par excellence, l'industrie décorative.

La Tapisserie compte, depuis plusieurs siècles en France, trois ateliers principaux : les Gobelins à Paris, Beauvais et Aubusson;

les Gobelins et Beauvais étant des établissements de l'État, c'était à Aubusson qu'il fallait étudier l'industrie de la Tapisserie.

Pour arriver au but que nous nous proposions, nous avons consulté les très-intéressantes archives de la subdélégation d'Aubusson (la sous-préfecture d'autrefois). Pendant tout le règne de Louis XV, le subdélégué de l'Intendant de la Généralité de Moulins était, en même temps, l'inspecteur ordinaire des manufactures royales; c'est, sans doute, à la réunion de ces deux fonctions en une même personne que l'on doit de trouver des dossiers aussi complets.

Malgré ce titre flatteur de « manufactures royales », les fabriques d'Aubusson et celles de Felletin, sa rivale, étaient des entreprises privées; seulement, pour encourager la belle industrie de la tapisserie et lui accorder une importance exceptionnelle, les Rois de France avaient octroyé aux fabricants la faveur de cette dénomination privilégiée; toutefois, pour ne pas compromettre témérairement cette marque royale, on en honorait les seuls produits qui en étaient reconnus dignes par une commission de « jurés-visiteurs », lesquels, approuvant un ouvrage, y assujettissaient un sceau de plomb portant d'un côté les armes du Roi, et de l'autre celles de la Ville [1].

D'après la tradition locale, reproduite dans les cahiers d'Aubusson aux États Généraux, « l'origine des manufactures d'Aubusson est si ancienne qu'elle se perd dans la nuit des temps ». Les habitants attribuent la naissance ds leur industrie aux Sarrazins; les historiens, avec plus de vraisemblance, en font une importation flamande. L'opinion générale est que la tapisserie existait dans la province de la Marche déjà au Moyen Age; toutefois, le premier document où il soit question de tapisserie française est l'Inventaire des biens de Charlotte d'Albret, duchesse de Valentinois, veuve de César Borgia, dans les premières années du seizième siècle; il y est fait mention d'un assez grand nombre de tapisseries de Felletin, du genre verdures [2].

Notre intention n'étant pas de faire, même sommairement,

[1] Les tapisseries revêtues de ce sceau sont relativement rares; M. J. Guiffrey, dans son *Histoire de la tapisserie*, en cite un spécimen; il en existe un autre au Musée de tapisseries, à Aubusson.

[2] Jules Guiffrey, *Histoire de la tapisserie*. Tours, Alfred Mame, 1886.

l'histoire de la tapisserie d'Aubusson, nous la prenons telle qu'elle était au milieu du dix-huitième siècle.

Les règlements de Colbert étaient demeurés lettre morte pour certaines dispositions importantes, notamment celles concernant l'enseignement; mais, sous Louis XV, les lettres patentes du 28 mai 1732, rappelant, en grande partie, celles de 1665, et confirmant un arrêt du Conseil d'État du 12 décembre 1730, instituèrent définitivement l'enseignement du dessin. — Quel était cet enseignement? quelle importance avait-il? On en peut avoir une idée par cet extrait du rapport de M. de Bonneval, « Inspecteur ambulant des manufactures royales », pour ses tournées de 1743 et 1744[1] :

« Pendant le séjour de l'inspecteur à Aubusson, il a pris connaissance d'une école de dessin qui a été établie par M. de la Porte, intendant de la généralité du Bourbonnais; il ne peut et ne doit rendre que des témoignages favorables de cet établissement qui a pour but de procurer des sujets capables de donner le goût et les nuances des laines et soies si nécessaires à la perfection des tapisseries, à avoir l'œil juste, tant pour l'exactitude du trait que pour poser les clairs, les bruns et demi-teintes; il a été rendu compte, le 15 décembre 1743, des observations qui peuvent être faites pour tirer de cet établissement tout le fruit qu'il est permis d'en espérer; en réponse, il a été envoyé de Paris des règles de conduite suivant lesquelles on pourra en tirer de nouveaux avantages; elles ont été mises en pratique, ainsi qu'il en a encore été rendu compte le 4 février 1744, et les deux écoles ont été fournies de douze sujets chacune, dont partie a été choisie parmi les meilleurs écoliers auxquels les maîtres ont trouvé plus de disposition et d'aptitude pour le dessin.

. . . . . .

« On croit que c'est ici le lieu de placer quelques réflexions sur l'établissement d'un peintre entretenu par Sa Majesté pour faire les dessins des tapisseries, former des élèves, et avoir inspection sur les ouvriers de la manufacture d'Aubusson, pour la beauté et la régularité des nuances.

« Il faudrait qu'il n'y eût point de distribution de prix que tous

[1] Archives départementales de la Creuse, C. 12; J. 17.

« les deux ans, parce que le peintre du Roy ne doit aller dans les « manufactures que dans cet intervalle ; et afin de ne point diminuer « la grâce qui a été annoncée aux élèves, leur en donner quatre à « chaque distribution, au lieu de deux tous les ans. »

Ce rapport de M. de Bonneval est extrêmement intéressant; c'est, vraisemblablement, le premier qu'il ait adressé au Contrôleur Général, car, avant de traiter les questions faisant l'objet même de son inspection, il présente un résumé très-complet de l'histoire d'Aubusson, de son fonctionnement et de son organisation sociale. Nous ferons d'autres emprunts à ce rapport, et tout d'abord mentionnons ici un fait peu connu, croyons-nous.

« La ville d'Aubusson appartenait autrefois au Roy, et la Justice, « qui en est fort étendue, puisqu'elle va jusqu'à sept ou huit lieues « dans les environs, était royale; cette *vicomté* fut *échangée*, en « 1686, par le Roy Louis XIV, de glorieuse mémoire, avec M. le « maréchal François de La Feuillade *pour la terre de Saint-Cyr* « où est bâti un couvent de religieuses proche Versailles [1]. »

Nous venons de voir quel rôle important M. de Bonneval réclamait pour le peintre du Roi, chargé de se rendre à Aubusson pour examiner les élèves et conseiller les fabricants; cette réclamation fut écoutée. Nous avons eu la bonne fortune de trouver, dans les archives de la subdélégation, l'*Instruction pour le sieur du Mons, peintre du Roy, et des manufactures royales de Tapisseries d'Aubusson et de Feuilletin*

Cette instruction est signée par M. de Machault, à la date du 22 juillet 1750; elle rappelle au peintre du Mons qu'il doit faire à Aubusson une « station de trois mois », conformément à l'arrêt du Conseil de 1731; il devra se concerter avec l'Inspecteur ordinaire des manufactures pour faire monter sans délai « les tableaux « et le nouveau dessin pour tapis de pieds que le Roy vient d'en- « voyer pour le service de l'année courante ». Après des recommandations expresses pour que ces ouvrages ne soient confiés qu'aux plus habiles ouvriers, l'instruction ajoute que du Mons devra s'occuper, en présence des maîtres fabricants, d'assortir les nuances qui doivent entrer dans la teinture.

[1] Théophile Lavallée, dans son *Histoire de Saint-Cyr*, mentionne le fait de l'échange, mais n'indique pas avec qui il eut lieu.

« Avant que les maîtres-fabriquans, à qui les nouveaux tableaux « seront distribués, commencent à travailler d'après, le sieur Du « Mons aura soin de les assembler et de les faire assortir avec lui « et avec l'assortisseur en titre et, de concert entre eux, toutes les « nuances qui devront entrer dans la tenture qu'ils se proposeront « d'exécuter en commun, et il fera déposer au bureau de la manu- « facture un échantillon de chacune des nuances qui auront été « ainsy assorties, pour qu'on puisse y avoir recours, lorsqu'il « faudra, l'année prochaine, continuer cette tenture d'après les « tableaux de cette même suite qui seront envoyés. Il expliquera à « cette occasion aux dits maîtres fabriquans les principes de l'art « de bien nuancer et de donner à toute une tenture ce ton général « et cette même intelligence qui annoncent si bien la belle exécu- « tien; même il s'attachera en toute rencontre à inculquer ou à « éclaircir ces principes à tous les fabriquans et ouvriers en général « et en particulier[1]. »

Il faudrait pouvoir citer tout entière cette instruction qui montre à quel point le pouvoir central se préoccupait de l'excellence des produits d'Aubusson; il en ressort clairement que si les manufactures de cette ville n'étaient pas un établissement royal, le Gouvernement, loin de les dédaigner, en tirait gloire.

Voici les recommandations spéciales faites à Du Mons pour les écoles :

« Le même séjour que le sieur Du Mons fera à Aubusson sera « encore employé de sa part à prendre une connaissance exacte de « l'état des deux écoles de dessein entretenues par Sa Majesté en « cette ville, ainsi que du plan des exercices qui y sont suivis, « auxquels exercices il présidera toutes les fois qu'il se rendra dans « ces écoles, comme aussi de la façon que s'y prennent les maîtres « placés à la tête de chacune, pour remplir les intentions du Roy « et former de bons sujets à la manufacture; et enfin des succès « de ces établissements depuis qu'ils subsistent considérés séparé- « ment, et par comparaison d'une école à l'autre. Lesquels succès « le sieur Du Mons s'appliquera à accroître et à accélérer par tout « ce que son zèle et la connaissance qu'il a de son art luy pourront « suggérer de méthodes et de préceptes les plus simples et le plus

[1] Archives départementales de la Creuse, C. 13; J. 32.

« directement applicables à cet objet. Et s'il estimait que dans cette « vue il y eût lieu de faire quelque changement au plan actuel des « exercices de ces écoles, ou autrement, il nous proposera par « écrit les idées qu'il se pourra former sur ce sujet[1]. »

Il importe de rappeler qu'aux termes de cette instruction, conformément à l'arrêt du 17 décembre 1743, Du Mons devait faire à Felletin « le même service » qu'à Aubusson.

Nous est-il permis de faire pour l'enseignement un rapprochement entre ce qui se passe aujourd'hui et ce qui se passait autrefois?

Avant la Révolution, l'intervention et la surveillance du Gouvernement se traduisaient : 1° à Aubusson même, par le subdélégué qui était en même temps l'Inspecteur ordinaire des manufactures; 2° par l'envoi d'un peintre du Roi qui faisait, tous les deux ans, « une station » à Aubusson. — Il avait une action, et sur les manufactures, et sur les écoles. 3° Par un Inspecteur général « ambulant » des manufactures qui, lui aussi, inspectait les fabriques et les écoles.

Aujourd'hui, le sous-préfet, — le subdélégué d'autrefois, — est vice-président du Conseil de l'École nationale d'Art décoratif d'Aubusson et de la Commission de surveillance de l'École municipale de dessin de Felletin subventionnée par l'État. Chacune de ces écoles est soumise à l'Inspection générale d'un délégué du Ministre des Beaux-Arts, et enfin ne devons-nous pas reconnaître dans l'éminent et sympathique Directeur des Écoles nationales d'Art décoratif, le successeur du peintre du Roy, c'est-à-dire l'artiste qui, dans ses fréquents voyages à Aubusson et à Felletin, donne des conseils, des critiques et des encouragements si précieux à nos élèves tapissiers?

Sous d'autres dénominations et avec très-peu de différences de forme, les choses se passent de même.

Si la situation des ouvriers d'Aubusson n'est pas encore bien bonne aujourd'hui, si elle est digne du plus grand intérêt, ainsi que nous l'avons rappelé en temps et lieu[2], que dire de la misère des ouvriers avant la Révolution?

[1] *Loc. cit.*

[2] *Enquête sur les ouvriers et industries d'art : Déposition de M. Léopold Gravier.* Paris, Quantin, 1884.

Voici comment s'exprimait M. de Bonneval : « Le commerce des « tapisseries retient les fabricants dans une médiocrité surpre- « nante, et les ouvriers dans la plus profonde misère qui puisse « être imaginée. » Et plus loin :

« Il a été représenté dans le présent mémoire que la misère « des pauvres ouvriers tapissiers était extrême. Comme ce propos « vague pourrait ne pas toucher le Gouvernement jusqu'au point « de l'engager à y porter une main charitable, l'Inspecteur croit « qu'il est à propos de tracer ici quelques particularités de cette « misère, de ce qui y donne lieu, et les secours qu'il est possible « d'y porter avec très-peu de frais.

« Le métier de tapissier à la basse-lisse est extrêmement pénible, « il fatigue la poitrine et les yeux; aussi la plupart des ouvriers « meurent-ils jeunes des maladies de poitrine, et ceux qui échap- « pent à cet accident sont sujets à perdre la vue, ou elle s'affaiblit au « point qu'ils ne sont plus en état de travailler; de plus, ces ouvriers « sont extrêmement mal logés, la plupart ont leurs métiers dans des « greniers qui ne sont ni clos ni couverts, où ils sont exposés aux « injures du temps et à la rigueur du froid, qui est très-vif dans « cette province; ils sont souvent attaqués de fluxions qui se fixent « aux uns sur les yeux, et qui leur font perdre ou altèrent la « vue, aux autres à la gorge; ce dernier mal joint à la boisson des « eaux crues et dures, car ils ne sont aucun en état de boire du « vin, dégénère souvent en abcès, et finit quelquefois par des « humeurs froides; faute de secours et moyens pour se faire traiter, « il n'est pas possible à ces pauvres gens de se précautionner « contre la calamité de ces événements, parce que la rétribution « de leurs ouvrages est si modique, qu'ils ont peine à gagner de « quoi avoir du pain de seigle qu'ils ont grand soin de tamiser « pour en extraire le son, parce qu'il forme plus de volume; on « l'appelle pain de tourtre.

« En effet, comment pourraient-ils faire autrement, puisque, « généralement parlant, les très-bons ouvriers en tapisseries ordi- « naires ne gagnent pas plus de 7 à 8 sols par jour, les médiocres « 5 à 6 sols, les faibles 4 à 5 sols et quelques-uns encore « moins? Ces pauvres gens, leurs femmes et enfants ne sont donc « ni nourris à suffisance, ni logés à peu près pour se garantir des « injures du temps, leurs habillements excitent la compassion,

« et enfin la plupart sont couchés sur une poignée de paille.

« Il semblera peut-être que cette description est exagérée, « cependant on peut bien assurer qu'elle contient la vérité la « plus exacte, et on ne craint point de dire qu'il n'y a point dans « le Royaume de ville de fabriques où les ouvriers soient aussi « misérables, quoique ce métier exige presque autant de travail « d'imagination que du corps[1]. »

M. de Bonneval, dans le but de soulager cette misère dans la mesure du possible, sollicitait « qu'il plût à Sa Majesté de faire « entretenir à Aubusson deux Sœurs grises de Saint-Lazare et de « leur faire donner une caisse des remèdes qui sont fournis aux « dépens du Roy chaque année dans les provinces ». Dans un autre ordre d'idées il ajoutait : « Qu'il serait bien intéressant qu'il y eût, « dans la province de la Marche, une bourse ou juridiction consu- « laire établie pour juger les différends qui surviennent entre les « marchands » ; et ce, dans le but non-seulement de la prompte expédition des affaires, mais pour éviter les frais exorbitants des tribunaux des juridictions ordinaires.

Il résulte du rapport de M. de Bonneval qu'à cette époque (1743-1744) Aubusson comptait 450 métiers et Felletin 200.

Le peu de temps qui nous est imparti nous empêche de donner lecture d'états intéressants faisant connaître les fabricants remarquables d'Aubusson et de Felletin ; nous les joignons comme annexe à notre mémoire.

Dans sa savante Histoire de la Tapisserie, M. J. Guiffrey fait allusion d'un mot au dédain des ouvriers de Paris pour ceux de Felletin ; ce n'est pas seulement du *dédain* que les Parisiens éprouvaient pour leurs confrères de la Marche, si nous en croyons le *Mémoire pour les manufactures royales de tapisseries d'Aubusson et de Felletin,* imprimé à Paris par Jacques-François Grou, rue de la Huchette, au Soleil d'Or.

« Les tapissiers de Paris, ont conçu de la jalousie du grand débit « qu'ils voyent faire journellement de ces manufactures (de la « Marche).

« Ils veulent détruire ce commerce en assujetissans les mar- « chandises qui s'y fabriquent à leur visite et à leur marque, en

[1] *Loc. cit.*

« contreignant les entrepreneurs et fabriquans de n'employer que « du fin et grand teint, et des laines fines.

« Il ne leur appartient pas de surveiller à la fabrique de ces « manufactures ; qu'ils se contentent de veiller sur leurs propres « ouvrages, ou plutôt qu'ils *commencent par apprendre leur métier.* « Ils usurpent la qualité de tapissiers Hautelissiers. Ils sont tout au « plus rentrayeurs de vieilles tapisseries et tapis ; on ne voit sortir « de leurs mains aucuns ouvrages neufs qui méritent l'approbation « du public ; *ce sont gens nouveaux,* qui pour s'autoriser en « quelque manière, *et se donner l'être,* ont été obligés de s'allier « aux Communautés des courte-pointiers et des couverturiers. Il « a été nécessaire en 1607 de faire venir des Pais-Bas, à leur con- « fusion, deux étrangers nommez Comans et de la Planche, pour « former leur établissement, et leur aprendre leur métier ; ils « n'ont pas sçu en profiter. Ils courent les inventaires, où ils « cabalent et font des associations illicites contre l'intérest public « et la liberté des inventaires, ils y achettent toute sorte de vieilles « tapisseries, quelques deffectueuses qu'elles soyent, qu'ils ren- « trayent pour les revendre, et font les courtage des neuves de « toutes les fabriques ; c'est en quoi consiste tout leur art et travail.

« Les manufactures de la Marche, au contraire, sont composées « d'entrepreneurs et de fabriquans habils, qui ont hérité ce talent « de leurs pères depuis plusieurs siècles, et se sont toujours main- « tenus dans la science de leur art, qui se perfectionne de jour en « jour. Celle d'Aubusson a même eu l'honneur de présenter à Sa « Majesté une grande pièce de tapisserie, relevée en or, représen- « tant l'élément de la terre, sur le dessein du sieur Lebrun. Sa « Majesté en fut très-satisfaite. Elle l'accepta, récompensa l'ouvrier, « et la fit tendre dans l'un des principaux appartemens du château « de Versailles où elle est actuellement. »

Le *Mémoire* des ouvriers d'Aubusson et de Felletin contient comme annexe « les titres pour les manufactures de la Marche » C'est une nomenclature très-précise et très-précieuse de tous les actes publics : lettres patentes, arrêts du Parlement, sentences du Châtelet, etc., rendus en faveur des manufactures de la Marche.

Le litige avait d'ailleurs commencé en 1715, ainsi que nous l'apprend un précédent mémoire contenant cette curieuse réponse du Régent :

« A Paris, le 2 novembre 1715.

« MESSIEURS,

« Je reçois du mesme cœur vos témoignages de zèle et vos représentations sur la misère de vos habitants, qui n'ont d'autres facultés que l'ouvrage de leurs mains. Je désire non-seulement le soulagement de tous les peuples du royaume, mais mon attention s'étendra plus particulièrement à les encourager par de bons traitemens à cultiver leurs vocations naturelles; ainsi vous ne pouvés trop exciter ceux qui se sont éloignés de vos manufactures à reprendre leur premier métier, dans l'espérance d'un traitement plus doux et tel que la conjoncture dans un tems moins difficile me le permettra.

« Je suis, Messieurs, votre bon ami,

« PHILIPPE D'ORLÉANS. »

Et au dos est écrit : « A Messieurs les consuls et habitants d'Aubusson à Aubusson. »

Au point de vue de la liberté industrielle, nous croyons devoir mentionner la pièce suivante :

Mémoire dans lequel on discute l'utilité ou les inconvénients qui peuvent résulter, soit de l'exécution des règlements, soit d'une liberté illimitée dans la fabrication, et la nécessité d'établir un plan d'administration intermédiaire entre le système réglementaire ou celui de la liberté indéfinie [1].

Indiquons également les *Observations tendant à prouver que l'exécution de l'édit du mois d'avril dernier, portant suppression et création des Communautés d'arts et métiers, ne saurait avoir lieu dans la manufacture Royale de tapisseries d'Aubusson* [2].

Nous terminons cet inventaire rapide des documents concernant l'histoire de l'Industrie d'Aubusson par les conclusions du *Mémoire contenant les doléances et demandes arrêtées par les gardes-jurés, marchands-fabricants et maîtres-ouvriers assemblés des manufactures Royales de tapisseries et tapis de la ville d'Aubusson, pour être inséré dans le cahier des plaintes et doléances de la dite ville et ensuite dans celui général de la province qui doit être porté*

[1] Archives départementales de la Creuse, C. 16; J. 29.
[2] *Id.*

par des Députés à l'Assemblée convoquée des États-Généraux du Royaume [1].

Après avoir établi l'importance et les avantages des manufactures d'Aubusson, les tapissiers retracent « le tableau affligeant des abus » :

« Les causes principales de leur décadence actuelle sont l'assu-« jettissement des matières premières importées et des objets « manufacturés exportés, à des droits de douane ruineux.

« L'impossibilité d'offrir un asile à la vieillesse, et à la misère « des ouvriers qui deviennent autant de mendiants.

« Le défaut d'un secours pécuniaire fixe pour entretenir la fabri-« cation dans les moments fréquents de vuide et de langueur « qu'elle éprouve.

« Et enfin la privation d'encouragements nécessaires pour exciter « puissamment l'émulation des marchands fabricants. » (Distinctions honorifiques.)

« Les tapissiers réclament avec énergie la fondation d'un hôpital : « dans nulle autre ville du Royaume ce besoin ne se manifesta « avec autant d'empire et d'évidence. *Ici tout est peuple,* et ce « peuple nombreux, sans propriétés, n'a d'autre ressource que « celle du modique produit d'un travail subordonné à une foule de « circonstances souvent défavorables. »

Il faudrait pouvoir citer en entier ce mémoire dont on ne saurait trop admirer l'élévation des sentiments et la fermeté du style.

Et, maintenant, que conclure? Sur bien des points les *desiderata* de l'industrie aubussonnaise sont restés les mêmes. Certes, un hôpital a été créé, et nous n'en sommes plus réduits aux deux Sœurs grises avec la caisse de remèdes; des fabricants et des ouvriers ont été décorés de la Légion d'honneur; des directeurs de fabriques ont reçu les palmes académiques.

Mais, pour la question vitale, pour le *Struggle for life,* il n'y a rien de bien changé; compris ou perçus autrement, les droits fiscaux pèsent toujours lourdement sur les produits d'Aubusson; et, aujourd'hui comme autrefois, les caprices de la mode déterminent un arrêt plus ou moins long dans la fabrication. Plus que jamais

[1] Archives départementales de la Creuse, C. 12; J. 47.

les patrons et ouvriers d'Aubusson sollicitent avec instance du Parlement et du Gouvernement d'encourager leur industrie par tous les moyens possibles.

Ces encouragements, la population d'Aubusson les mérite par l'amour qu'elle porte aux glorieuses traditions de sa vieille industrie, par le courage dont elle fait preuve pour subir de redoutables crises, justifiant ainsi la belle et fière devise de sa ville : *Inter spinas floret.*

Léopold Gravier,
Sous-préfet de l'arrondissement d'Aubusson, Vice-président du Conseil de l'École nationale d'art décoratif d'Aubusson, Président de la Société du Musée d'Aubusson.

ANNEXES

I. INSPECTION AMBULANTE DES MANUFACTURES.

Tournée de 1743 *et* 1744. (*M. de Bonneval.*)

Le sieur de Bonneval, Inspecteur ambulant des Manufactures, est arrivé à Aubusson le 24 juillet 1743, en conséquence des ordres de Monseigneur le Contrôlleur général, pour mettre en règle les Manufactures de Tapisseries de la dite ville et de celle de Felletin, particulièrement pour ce qui concerne les teintures et subsidiairement pour tout ce qui a du rapport à la bonne fabrication, et l'exécution des règlements.

Avant que de commencer le détail des opérations qui ont été faites par l'Inspecteur pour remplir les différents objets desquels il a été chargé, il semble qu'il est à propos de placer ici quelques observations particulières qui concernent la ville d'Aubusson.

La ville d'Aubusson est regardée comme la plus considérable de la Marche quoique celle de Guéret soit qualifiée de la capitale de la dite province, elle fait partie de la généralité du Bourbonnois, elle est peuplée de 3340 habitants, il y a deux paroisses, dont l'une très-petite puisqu'elle n'a pas quarante communions et l'autre très-considérable, il y a aussi un chapitre composé de douze chanoines

qui ont à leur tête un prévôt qui est la première dignité ; ce chapitre est une annexe de celui de Saint-Martin de Tours, et il luy est subordonné par certaines prérogatives, telle que celle d'être sujet aux visites d'un commissaire ou dignitaire envoyé toutes les fois que le chapitre de Tours le juge à propos, il y a encore un couvent de Recolets, un hôpital hôtel-Dieu, ou pour mieux dire un auspice, et enfin deux confrairies de pénitens noirs et blancs sans autres communautés de religieux ny religieuses.

La principale cure est à la portion ou pension congrue de 300 francs. C'est par le casuel qui payé par un peuple nombreux à la vérité misérable pour la plupart, ne monte pas année commune à plus de 800 francs de revenu, les deux vicaires établis sous le curé pour le service de cette grande paroisse sont très-peu fortunés, et leurs places ne leurs produisent pas au-delà de 300 francs chacun; à l'égard de la seconde cure qui est dans un village voisin, elle ne vault que 200 francs de revenu y compris même le casuel qui est très-médiocre.

Les canonicats du chapitre sont des moindres du Royaume, et quoy qu'assujetis à 810 assistances dans le cours de l'année, ils ne produisent que 300 francs de revenu, et souvent beaucoup moins lorsque le blé est à bon marché, comme cette année, ils sont réduits à 150 francs ou environ.

Le couvent des Recolets est assez bien situé, il est fort grand, et pourroit contenir autour de vingt-cinq religieux mais depuis plusieurs années il n'y en a pas plus de douze.

L'hôpital ou l'Hôtel-Dieu n'est à proprement parler qu'un hospice n'étant point fondé en revenu quoy qu'il n'y ait peut-être pas d'endroit dans le Royaume ou un hôpital ou hôtel-dieu capable de contenir vingt ou trente pauvres fut mieux placé, à cause de l'extrême pauvreté des ouvriers tapissiers que l'on voit journellement mourir de misère, faute de secours et même de subsistance.

Les deux confrairies de pénitans noirs et blancs qui sont composées d'environ trois cents personnes chacune peuvent être regardées comme de faibles monumens de piété établis sous l'autorité de Messieurs les Évesques de Limoges, dans le diocèse desquels la ville d'Aubusson est située, et dont l'exercice est fort inutile à conserver, puisqu'on ne croit pas que la religion soit honorée par de certainnes dévotions qui sont usitées, le motif de la fondation peut

être bon, mais on en ignore les avantages, qui sont fort couverts, s'il y en a, par beaucoup d'irrégularités et actuellement les pénitans noirs sont en discution avec M. l'évêque de Limoges auquel ils refusent d'obéir au sujet de quelques droits de sépulture.

La ville d'Aubusson appartenoit autresfois au Roy, et la justice qui est fort étendue puisqu'elle va jusques à sept ou huit lieues dans les environs, étoit Royale; cette vicomté feut échangée en 1686 par le Roy Louis quatorze de glorieuse mémoire, avec M. le Maréchal François de la Feuillade, pour la terre de Saint-Cyr, ou est baty un couvent de Religieuses proche Versailles, elle est passée successivement à M. Louis d'Aubusson de la Feuillade deuxième maréchal de France du nom; ce dernier voulut être maître de la juridiction, c'est-à-dire des charges de judicature, et il obligea les officiers Royaux à luy cédés soit par respect ou par crainte de luy déplaire le titre de leurs charges, il leur en fit le remboursement en billets de la banque en 1717; quelques-unes des autres justices Royales qui sont dans la dépendance de l'échange qui fut fait, ne voulurent point acquiescer à pareil arrengement, quoy qu'il fut ordonné par le contrat de 1686, soit à cause de la nature du remboursement, ou par d'autres raisons, toujours est-il vray que les officiers qui n'ont point voulu accepter leur remboursement, sont restés pourvus de provisions du Roy.

Comme il n'y a pas un meilleur maître que le Roy, et que toute autre Seigneurie ne peut pas accorder les mêmes prérogatives et avantages que le Souverain, non-seulement les officiers du siège d'Aubusson, mais encore tous les habitans, ne tardèrent point à ressentir la perte qu'ils avaient faite de la Justice Royale, et en même temps de toutes les affaires qui concernent les gentilshommes et ecclésiastiques, de là moins de concours d'étrangers et moins de consommation; est-il possible que quelques particuliers puissent ainsy changer le sort et la fortune d'une ville, on ne le croit pas, et les autres justices qui ont refusé d'acquiescer au remboursement de leurs charges ne font-elles pas voir, que l'on peut aisément réparer le mal qui a été fait à Aubusson, en lui otant la justice Royale, dont le rétablissement serait même à l'avantage des Seigneurs de ladite ville, sans diminuer leurs droits honorifiques; il ne s'agiroit que de laisser à M. de la Feuillade la propriété des charges dont leur auteur a fait le remboursement en billets de la

Banque aux particuliers qui en ont reçu le montant malgré eux, avec la faculté ne présenter au Roy les sujets capables qu'ils jugeront à propos dans tous les cas de vacances des dites charges, de cette façon la justice deviendrait une seconde fois Royale comme elle était avant 1717, l'agrément des charges dépendroit des Seigneurs d'Aubusson; lorsqu'ils seroient en état, ou en volonté de vendre, ils en retireroient d'aventage et les émolumens de leur greffe augmenteroient considérablement, ainsi que le prêt et annuel qui leurs est accordé par le contrat d'échange de 1686, et enfin ils auroient la satisfaction de contribuer à l'agrandissement d'une ville dont ils sont propriétaires et seigneurs.

La situation de cette ville qui est fort peuplée est des plus singulières, elle est bâtie dans le fond d'un vallon en partie, et à micôte des deux côtes, en sorte que de toutes parts pour y arriver, il faut descendre par des chemins affreux qu'il seroit bien intéressant de faire réparer pour la commodité du public et la facilité du commerce et des voitures si pendant six ans il étoit destiné deux mille livres chaque année pour rétablir ces chemins, si cette somme étoit employée par économie, et si on faisoit fournir quelques corvées en certains temps de l'année par les paroisses voisines qui profiteroient de ces réparations et qui ne demandent pas mieux que d'y contribuer, on rendroit les approches de la dite ville pratiquables de tous les côtés; les maisons sont pour ainsy dire les unes sur les autres, et dominées par des rochers très-escarpés, il y a des maisons dont les caves sont de plain-pied avec le grenier de la maison la plus voisine.

La ville est arrosée par une rivière que l'on nomme la petite Creuse qui n'est point navigable, mais elle sert à voiturer les bois aller jusques au port de pile sur les confins du Poitou, et de là partout ou la Vienne et la grande Creuse communiquent, le nombre des écluses qui sont sur la petite Creuse rendent cette espèce de navigation difficile et peu considérable, cependant elle ne laisse pas d'être utile lorsque les eaux sont augmentées soit par les pluies ou la fonte des neiges, les eaux de cette rivière sont très-propres pour les teintures.

Les productions du sol tant des environs d'Aubusson que du reste de la province consistent principalement en seigle, avoine, blés noir, foin et raües, les raües sont très-bonnes pour engraisser

les bestiaux surtout les bœufs, aussi le commerce des bœufs gras est-il très-utile au païs, et il est pour ainsy dire son unique ressource, il arrive même lorsque les bleds sont chers, que grande partie du peuple des villes et des campagnes de la Marche vivent de raües bouillies avec de l'eau et du sel, ou roties devant le feu.

Le vin et le bled froment qui sont nécessaires pour la subsistance des principaux habitans sont apportés de l'Auvergne, du Quercy, du Bourbonnois et du Limousin par des voituriers, ceux de l'Auvergne chargent du sel dans un entrepost qui est étably à Aubusson par la ferme générale pour commencer à prendre des précautions pour éviter ou diminuer le faux Saunage, car Aubusson n'est point dans un pays de Gabelle et le plus proche endroit qui est à Montlusçon en est éloigné de dix lieues, ainsy le sel ne vaut à Aubusson que 45 sols le boisseau mesure de Paris, et les autres voituriers retournent chez eux presque toujours avuide, c'est pourquoy le fromans est toujours un peu plus cher à Aubusson que dans les provinces voisines d'ou on le tire, quoy qu'il y ait toujours quelques particuliers qui en font de petits magasins.

Ces détails préliminaires paroistront peut-être étrangers à un mémoire qui ne doit avoir pour but que le commerce et les manufactures, cependant on ne les a pas cru inutiles, parce que plusieurs objets réunis, concourent au soutien et augmentation de l'un et de l'autre, on va à présent traiter de ce qui les conserne à Aubusson et successivement à Feilletin.

L'objet unique du commerce d'Aubusson est celuy des Tapisseries, fauteuils, écrans, canapés, tapis de poing, et de ceux façon de Turquie; on ne peut encore faire que très-peu de fond sur ce dernier article, parce que la fabrication en est établie depuis très-peu de tems, et que l'on ne scait pas encore de quelle façon le public adoptera ces nouveaux ouvrages, mais selon toutes les apparences ils seront goutés, au moins est-il certain que les ouvriers et ouvrierres réussiront en tout ce qu'ils entreprendront dans ce genre d'ouvrage, étant des plus adroits pour travailler la laine, et assez ingénieux pour perfectionner leur travail; l'idée de cet établissement est très-bonne, c'est pourquoy le Conseil et M. de la Porte, Intendant du Bourbonnois, qui ont prévu combien cette fabrication pouvoit être utile au pais et à l'État, ont procuré toute protection et secours à cet établissement en sorte qu'il y a actuele-

ment huit metiers montés qui ont été faits des fonds du Roy, sur les ordres de Monseigneur le Controlleur général, on peut dire que la troisième épreuve de ces Tapis est bien réussie, et que grace aux très-bonnes instructions qui ont été envoyées de Paris, ces ouvrages sont très-bien fabriqués a présent, il semble même qu'il ne reste plus que deux choses a scavoir pour pouvoir compter sur cette nouvelle fabrication; la première si le prix depuis 20 francs jusques a 24 francs l'aune quarrée est plus avantageux au public, que celuy des tapis de Turquie, et la seconde si ce commerce venant a être livré aux marchands de Paris, il ne sera pas aneanty pour la fabrique comme l'est celuy des Tapisseries; lequel retient les fabricans dans une médiocrité de fortune surprenante et les ouvriers dans la plus profonde misère, qui puisse être imaginée par les prix vils que toutes les mains d'œuvres sont payées, particulièrement celles des Tapissiers; mais comme la facon de sortir la fabrique de l'état languissant où elle est, de rétablir le commerce des Tapisseries, et de soutenir l'établissement des tapis facon de Turquie, a l'avantage des pauvres fabricans et ouvriers, conduiroit a des détails très dispendieux; qu'il faudroit renger, tant la fabrique que le commerce, sous une direction nouvelle; que pareille proposition semble repugner a la liberté du commerce, et que peut être cette idée ne vaut rien, on ne croit pas devoir placer icy la forme dans laquelle elle pouroit être exécutée, on observe seulement que jamais ville de fabrique et de commerce n'a été aussy pauvre que celle d'Aubusson et de Feilletin, quoy qu'il n'y ait pas d'endroit dans le Royaume ou on vive a si bon marché ou on fasse de pareils ouvrages, ny a si bas prix, ny ou les impositions soient moins fortes eu égard au nombre d'habitans, mais qui le sont bien suffisament eu égard a leur misère d'ou on peut conclure que l'ancienne fabrique est très languissante.

La fabrique et le commerce de la ville de Feilletin ne sont pas dans une meilleure situation, ils consistent comme à Aubusson en Tapisseries, mais à la différence que Feilletin ne travaille pour ainsy dire qu'en fils simples, quoy qu'il soit permis d'y fabriquer des Tapisseries de toutes les espèces, au lieu qu'à Aubusson on en fabrique d'etim, de fils doubles et de fils simples, et outre cela des fauteuils, des écrans, des canapés, des tapis de poing et de ceux facon de Turquie, ainsy le commerce d'Aubusson est beaucoup

plus considérable que celuy de Feilletin ou il n'y a que 200 metiers, tandis qu'il y en a 450 à Aubusson, y compris les métiers de fauteuils, et enfin les tapisseries de fil simple d'Aubusson sont généralement parlant beaucoup meilleures que celle de Feilletin, aussy valent elles quarente sols par aulne plus que celles de Feilletin.

Quoy qu'il en soit ce qui a déjà été dit, et ce qu'on va dire au sujet de la manufacture d'Aubusson ne sera point répété pour celle de Feilletin, parce qu'il y a les mêmes observations à faire, et qu'il a fallu faire les mêmes changemens dans l'une comme dans l'autre. Après ces observations l'Inspecteur passe au détail des opérations qu'il a faites, aux observations qu'il a fournies, tant de celles sur lesquelles il a été rendu des décisions que des autres sur lesquelles il n'en a point été donné, et qu'il croit nécessaires a rendre, et enfin à celles dont il n'a point parlé jusques à présent.

Lors que l'Inspecteur est arrivé à Aubusson et à Feilletin toutes les tapisseries, les fauteuils, écrans et canapés, étaient fabriqués en tout ou en partie avec des laines teintes en faux teint de Brésil, de fuster et de fonte de Boure indépendamment de quelques autres couleurs fausses qui étoient faites en faux teint avec le bois d'inde; les verts naissants dénomés vertensis, et les verts bruns étoient les uns faits sans guesde, et les autres étoient montés et brunis avec le Campeche prohibé par l'article 8 du réglement du 7 juillet 1733 pour la teinture des laines destinées à la fabrique des tapisseries, et enfin tous les noirs étaient faits sans guesde, contre la disposition de l'article 9 du dit réglement.

Ces contraventions subsistoient de temps immémorial, car les anciennes ou les nouvelles tapisseries de ces deux manufactures portent les marques de la mauvaise teinture, ainsy les lettres patentes du 28 may 1732 et 29 janvier 1737 portant réglement pour les fabriques d'Aubusson et de Feilletin, n'ont pas plus été exécutées en ce qui concerne la bonne teinture que les statuts et réglemens faits en 1665, l'avoient été jusques au tems que les lettres patentes cy dessus rapportées ont été rendues.

Le sieur de la Pigue fut nommé en 1732 Inspecteur de ces deux manufactures, il étoit alors, comme il est aujourd'huy Président de la Juridiction, Lieutenant de Police, et subdélégué de M^r. l'Intendant, et peu entendu dans tout ce qui concerne l'art de la teinture, il s'imaginera que le teinturier commis par Sa Majesté en même

temps que luy, feroit exécuter le réglement dans la partie des teintures qui luy étoit attribuée, sur cette confiance il s'attacha aux articles qui étoient du ressort des connoissances qu'il avoit, ou qu'il pouvoit acquérir, effectivement il a rectifié les filages, en tout cas ils sont mieux qu'ils n'étoient; il a introduit le filage à la roüe qui est bon, plus aisé et moins couteux que celuy a la quenouille, il s'est attaché à faire bien dégraisser les laines, a quoy il n'a pas mal réussy, particulièrement à Aubusson, et il s'est donné tous les mouvemens imaginables pour faire travailler les ouvriers sur les desseins qui ont été fournis par le peintre entretenu par Sa Majesté, il y est parvenu malgré la résistance des fabricans qui s'imaginoient, ne pouvoir jamais y réussir, le Conseil a été informé dans les temps des difficultés qui ont été faites, et il a fallu employer son autorité pour les y forcer. M. Dumont qui est le peintre du Roy, est en état d'en rendre témoignage, d'ailleurs le sieur de la Pigue fait subsister une certaine harmonie entre les marchands, les fabricans et leurs ouvriers, en sorte qu'il n'y a presque jamais de procès entre eux, ou s'il en survient il trouve le moyen de les déterminer à l'amiable sans procédures ny frais, il est agit de la même façon pour tous les habitans et même s'il peut arester ceux des particuliers des autres endroits de la jurisdiction, il le fait, quoy qu'il en est juge, et il se prive par cette conduite des rétributions légitimes qui sont deües a ses charges; ces bonnes qualités qui sont à la connoissance de la province, ne formant pas un Inspecteur parfaitement au fait de la fabrique, et encore moins en état de rectifier ce qui concerne les teintures, lesquelles sont sans contredit plus abstraites, et moins cultivées que les autres parties des manufactures, et la plus part de ceux qui tiennent les premiers rangs parmi les connoisseurs en la fabrique, seroient peut-être bien embarrassés, s'ils avoient a rendre raison des teintures, soit pour les faire, les réformer ou innoüer suivant l'exigence des cas qui se présentent, quoy qu'il en soit le sieur de la Pigue ignorant dans cette partie, et auquel il n'avoit jamais été étably des principes pour le diriger; comme il y en a dans les autres manufactures du Royaume, ou les échantillons matrices déposés dans les bureaux servent de règle pour les teintures, s'est remis de ce soin sur le teinturier commis par Sa Majesté, ce même teinturier qui a peut être fait quelques tentatives pour introduire ce bon teint, voyant qu'il ne pou-

voit y reussir, et ne scachant pas bien luy même ce qu'il falloit faire pour y parvenir, s'est fait fabricant de tapisseries, outre son métier de teinturier et il a fait la mauvaise teinture tout comme les autres fabricans, et s'il a parfois fait quelques poursuites contre certains, sur les quelles M. de la Pigue en qualité de juge a prononcé des confiscations ou amendes, cen a été que pour de petites couleurs, et il n'a jamais attaqué la teinture ny l'employ du Brésil, du fuster ny de la fonte de Bourre, qui sont l'objet essentiel des contraventions qui méritoient le plus d'être rectifiées, par ce que lui-même teignoit avec ces faux ingrediens qui sont les plus mauvais de tous ceux de la teinture et qu'il faisait employer dans les tapisseries qu'il fabriquoit des laines de faux teint, ainsy la mauvaise teinture a subsisté à Aubusson, et aussy à Feilletin, malgré les articles 20 et 21 des lettres patentes de 1732 et 1737.

Cependant le Conseil et M. l'Intendant du Bourbonnois, toujours attentifs sur ce qui concerne le bon ordre, dans les fabriques, et l'exécution des réglemens, ayant été informés que la mauvoise teinture subsistoit à Aubusson et à Feilletin ont donné des ordres pour arester cette contravention, et pour obliger les fabricans à se conformer aux Lettres patentes qui viennent d'être citées, l'Inspecteur, les teinturiers, et les fabricans d'Aubusson et de Feilletin qui vouloient obéir, ne scavoient ny les uns ny les autres ce qu'il falloit faire pour y parvenir ; c'est dans ces circonstances que le sieur de Bonneval a été envoyé dans ces deux manufactures, et c'est icy que va commencer le détail des opérations qu'il a faites, de quelle manière il a exécuté les ordres qui luy avoient été donnés en partant de Paris, et ceux qu'il a receües depuis suivant l'exigence des cas qui se sont présentés, soit sur les teintures, le fond de la fabrique, ou le nouvel établissement des tapis de pied façon de Turquie.

Le lendemain de l'arrivée de l'Inspecteur à Aubusson, il a commencé sa visite d'abort chez les teinturiers du Roy, et tout de suite chez les deux autres teinturiers qui ont des cünes de pastel, il a trouvé chez le teinturier du Roy comme chez les autres des laines de fausse teinture et quelques faux ingrediens, et aussy des laines qui étoient teintes en bon teint soit de cochenille ou de garence, il a successivement fait de pareilles visites chez les fabricans et ouvriers pour constater autant qu'il luy a été possible, la quantité de laines de faux teint qu'ils avoient dans leurs magasins, et mar-

quer de son cachet les pièces de tapisseries qui étoient commencées avec des laines de fausse teinture affin qu'il n'en fut point monté sur les métiers que pour être travaillées eu bonne et solides couleurs, il a distribué a chaque fabricant les laines de fausse teinture qui leurs étoient nécessaires pour parachever les pièces qui avoient été marquées de son cachet, relativement à la situation et au genre du travail de chaque pièce, le tout conformément aux ordres qu'il avoit receüs.

Quelque précaution qui ait été prise pour faire cette distribution de laine, on conçoit aisément qu'il n'a pas été possible de la porter avec précision exacte, et sur laquelle on puisse solidement compter, mais comme l'état qui a été dressé par l'Inspecteur contient la totalité des laines de fausse teinture qui étoient chez les fabricans d'Aubusson, on peut s'assurer qu'ils n'en ont pas d'avantage ou qu'ils ne doivent pas en avoir d'autres, que celles qui sont comprises dans leurs déclarations, ces différentes opérations commencées le 26 juillet n'ont pu être parachevées que le 25 aoust, dans cet intervale l'Inspecteur en rendoit successivement compte, et il a fait et reitéré plusieurs épreuves sur les teintures, et enfin la conduite qu'il a tenüe a été approuvée : il a ensuite été à Feilletin ou il a reitéré les mêmes opérations qui avoient été faites à Aubusson, c'est-à-dire qu'il a marqué de son cachet les tapisseries qui étoient commencées sur les métiers avec des laines de fausse teinture, il a pris un état pareil a celuy qu'il avait fait à Aubusson de toutes celles qui resteroient entre les mains des fabricans après que les pièces marquées de son cachet seront parachevées, et enfin il a montré aux teinturiers de Feilletin, comme il avoit fait à ceux d'Aubusson les bons procédés pour employer la garence et la cochenille, et faire les autres couleurs sans bresil, bois d'inde ou de campeche, fuster ny fonte de Bourre.

L'opération de la marque des tapisseries sur les metiers, l'etat des laines de faux teint, et les epreüves de teinture qu'il a faites, l'ont retenu à Feilletin depuis le 17 septembre jusques à la fin du mois, tous les procès-verbaux et états ont été envoyés dans les temps au Conseil et à M. l'Intendant lequel a rendu ses ordonnances le 24 octobre suivant portant d'une part deffense d'employer à l'avenir des laines de fausse teinture dans les tapisseries d'Aubusson et de Feilletin, à peine de 200 francs d'amende, et de

l'autre permission aux jurés gardes de marquer du plomb ordinaire de leur bureau les pièces qui ont été marquées sur les metiers du cachet de l'Inspecteur ambulant, quoyque fabriquées avec des laines de faux teint, et deffences aux dits jurés d'en admettre un plus grand nombre de pareilles, a peine de 500 francs d'amende, et d'interdiction de la jurande et de la maitrise pour toujours; ces ordonnances sont très sages, elles ont été enregistrées sur les livres des Bureaux, et il a été fait pour leur exécution tout ce qui a dépendu de l'Inspecteur et des jurés gardes.

Comme les laines de fausse teinture constatées par les états desquels ont vient de parler, pouvoient servir de pretexte pour perpétuer le mauvais teint dans les tapisseries, l'Inspecteur a pris deux précautions, la première de n'accorder que jusques au mois de janvier 1744 tout au plus, et beaucoup moins de tems pour certains ouvrages, pour parachever les piéces qu'il avoit marquées de son cachet, et la seconde de faire donner une soumission par écrit a chaque fabricant de ne plus employer de laine de fausse teinture au moyen de quoy s'il est donné promptement une destination aux laines qui sont comprises dans les dits états, aucun fabricant ne pourra plus sans être en contravention avoir chez luy des laines de faux teint, ainsy la mauvaise teinture sera abolie pour les tapisseries d'Aubusson et de Feilletin, mais il est bien intéressant de donner une décision à cet égard, et d'autant que la fabrication des tapis de poing, qui sont à la vérité des ouvrages de médiocre prix et qui occupent beaucoup de filles, femmes et enfans d'Aubusson, pouroit occasionner le mauvais teint dans les tapisseries, parce qu'il sont fabriqués avec les mêmes laines qui entrent dans les tapisseries de fils doubles, on estime qu'il convient d'ordonner que les dits tapis de poing ne seront fabriqués à l'avenir qu'avec des laines de bon teint tout comme les tapisseries, et il arrivera de deux choses l'une, ou que ces mêmes tapis augmenteront de prix dans le commerce a proportion de l'augmentation du prix de la teinture, ou qu'on les fabriquera sans y mettre des couleurs rouges ou autres à la garence, qui sont plus chères que celles qui y sont employées à présent, ainsy il faut la même règle pour les tapis que pour les tapisseries, en sorte que les fabricans ny les ouvriers ne puissent pas avoir chez eux des laines de fausse teinture, sous quelque prétexte que ce puisse être, et s'il a semblé que l'Inspecteur ait pensé différament

par sa lettre au Conseil du 25 aoust dernier, il n'avoit alors en veüe que de faciliter l'employ des laines de faux teint qui étoient alors entre les mains des fabricans, et de leur éviter la perte de la fausse teinture qui avoit couté six sols la livre, de plus il n'étoit pas aussy bien instruit qu'il la été depuis des inconvéniens qui peuvent résulter de ces tapis ny enfin que l'on pouvoit les faire fort jolis sans rouges ny autres couleurs pour lesquelles il faut de la cochenille ou de la garence, en tout cas il revient sans peine à la deffence du mauvais teint dans les tapis de poing, quoy qu'ils soient d'un très-médiocre prix, il s'est résumé à cet avis dans l'une des conférences qu'il a eües avec M. de la Porte pendant son séjour à Montlusçon au mois d'octobre 1743, et il luy a été donné un mémoire en conséquence duquel il a promis d'écrire au Ministre.

Pendant le cours de ces différentes opérations, il s'est élevé une contestation sans qu'il y ait cependant eu de procédure intentée, entre les fabricans et les teinturiers d'Aubusson, les uns ont prétendu avoir le droit de teindre eux-mêmes les laines qu'ils mettent en œuvre, et les autres soutenoient au contraire qu'il n'y avoit qu'eux qui puissent teindre; la question a été portée au Conseil par un mémoire envoyé le 28 juillet par l'Inspecteur, lequel contenoit en substance, que si la faculté de teindre étoit tout d'un coup otée aux fabricans, la Manufacture couroit risques de manquer de laines teintes, parce que les teinturiers qui étoient alors réduits à deux ne seroient pas en état de faire le service, n'ayant ny les ingrediens de teinture, ny les emplacemens nécessaires, non plus que les connoissances pour faire toutes les couleurs en bon teint, et au degré qu'il convenoit de les porter. A ce mémoire communiqué a feu M. Barron, il a été répondu d'un coté qu'il etoit nécessaire de deffendre la teinture des laines aux fabricans et ouvriers sous des peines très rigoureuses, et de l'autre qu'il etoit a propos de permettre la teinture aux fabricans qui auront des ateliers de teinturerie en chaudières scellées et en cuves de pastel.

Comme cette réponse ne conduit pas à une décision topique sur la question agitée et qu'il semble nécessaire que le Conseil fasse connoitre ses intentions pour mettre définitivement les teintures dans une règle qui puisse être suivie et que l'on connoisse ceux qui s'en écarteront; on estime : 1° Qu'il faut deffendre aux fabricans et ouvriers de teindre aucunes laines, conformément à l'article 10 des

lettres patentes du 28 may 1732 et a partir de l'avis de M. Barron, par ce qu'il y a présentement cinq teinturiers travaillans dans la ville d'Aubusson qui peuvent faire le service de la Manufacture au lieu qu'il n'y en avoit que deux lorsque l'Inspecteur y est arrivé, qu'ils sont à présent pourvüs de cochenille, garence, orseille d'herbe ou de terre et des autres ingrediens nécessaires pour les teintures permises, et qu'ainsy ils sont en état de servir le public; 2° qu'il est nécessaire conformément à l'article premier du réglement pour les teintures, du 13 aoust 1669, de former dans la ville d'Aubusson un corps ou communauté de maitres teinturiers, ce qui n'a jamais été fait, sans obliger a la distinction du grand ou du petit teint ordonné par l'article 2 du réglement du 15 janvier 1737 en assujetissant d'ailleurs les teinturiers a toutes les précautions prises par les dits réglements pour maintenir la bonne teinture, et fermer la porte aux ignorans dans le dit article, c'est la le moien de pouvoir se passer bientot d'un teinturier entretenu par Sa Majesté; 3° enfin qu'on pouroit comprendre dans cette première communauté de teinturiers que l'on propose de former, non seulement ceux qui travaillent actuellement, mais encore ceux qui ont discontinué la teinture et qui la sçavent, tels sont Pierre Montezer le père et François Assollant le jeune et affin de répondre à la seconde partie de l'avis de M. Barron on admettroit pour cette fois seulement trois ou quatre fabricans tout au plus qui ont des ateliers de teinturie, assés en état, des emplacemens convenables à la teinture, et qui seroient prest a monter ou assoir des cüves de pastel en déclarant qu'à l'avenir aucun ne seroit admis à l'art de la teinture qu'il n'eut fait apprentissage, et qu'il ne fut en état de faire le chef-d'œuvre ordonné par l'article 44 du réglement de 1669 et 90 de celui de 1737.

Si les règles proposées ne sont pas établies on ne parviendra que très-difficilement à faire exécuter ponctuellement les arrangements qui sont concertés pour soutenir les bonnes teintures, et même les perfectionner, car quelques soins qui ayent été pris pour parvenir à cette perfection, on ne doit pas s'imaginer qu'elle ne puisse pas être augmentée par des multiplicités d'expériances au travers desquelles on fait chaque jour de nouvelles découvertes; la manufacture de Feilletin est dans le même cas que celle d'Aubusson, ainsy il convient d'y faire les mêmes arrangemens.

Pendant le séjour de l'Inspecteur il a fait différentes autres visites, tant chez les fabricants et ouvriers d'Aubusson et de Feilletin, que chez les teinturiers, et dans les bureaux des manufactures, il a fait différentes saisies sur lesquelles il a été rendu des décisions soit pour arrest du Conseil, ordonnance de M. l'Intendant, ou sentences de MM. les lieutenants de police, telle a été la saisie de 30 francs de soyes costées faite sur le nommé Momin, marchand de Saint-Chamon en forest, lesquelles ont été confisquées et brulées moitié dans la place publique d'Aubusson et l'autre moitié dans celle de Feilletin, et le dit Momin a été condamné en 200 francs d'amende, outre l'interdiction du commerce à Aubusson et à Feilletin qui a été prononcé contre luy par le dit arrest, les nommés *Cartaud* et *François Grellet fabricans d'Aubusson* ont été condamnés par ordonnance de M. l'Intendant chacun en 200 francs d'amende et à la confiscation des choses saisies, tant pour mauvaise fabrication d'une pièce de tapisserie et mauvaise laine, que pour laine de fausse teinture employée dans une pièce qui n'étoit point marquée du cachet de l'Inspecteur, par autre ordonnance de M. l'Intendant le nommé *Charrière ancien et mauvais teinturier* a été condamné en 200 francs d'amende pour fausse teinture de laines, par sentence du juge d'Aubusson il a été confisqué 35 francs de soyes costées de mauvaise qualité, saisies sur le sieur *Terrasson marchand du dit sieur Chamont,* lequel a été condamné en 200 francs d'amende, par sentence du juge de Feilletin ; la nommée *Veüve de Gas* a été condamnée à la confiscation d'une pièce de tapisserie mal fabriquée, et en 50 francs d'amende conformément à l'article 14 des lettres patentes du 29 janvier 1737, et il a été ordonné que la pièce confisquée serait exposée dans le bureau de Feilletin pour servir d'exemple aux fabricans et ouvriers, par autre sentence du juge de Feilletin, il a été confisqué dix livres de soyes costées saisies *sur le nommé Gaillot, commissionnaire d'Aubusson, lequel a été condamné dans son nom au payement* de l'amende de 200 francs n'ayant pas voulu déclarer le nom du marchand auquel les dites soies appartenoient, *il y a grande apparence qu'elles sont au même Terrasson sur lequel* il avoit été confisqué peu de tems avant 35 francs de pareilles soies costées par le juge d'Aubusson : il y a encore quelques autres saisies qui ont été portés au Conseil et à M. l'Intendant sur les-

quelles il n'a point encore été rendu de jugement, et qu'il seroit très-intéressant de décider pour l'exemple, telle est celle faite *sur le sieur Montezer pour laine de fausse teinture* employée dans une pièce de tapisserie, celle d'un flocon ou fil double batard, et celle d'une autre pièce dans laquelle il a été trouvé quelques laines de faux teint en violet, ces trois objets concernent la manufacture d'Aubusson, et à l'égard de celle de Feilletin il y a cinq pièces de saisies pour fausse teinture dans la visite générale qui a été faite au dit Feilletin par l'Inspecteur, les procès-verbaux de toutes ces contraventions ont été envoyées au Conseil et à M. l'Intendant les 16 octobre 1743, 18 janvier et 7 février 1744.

Les exemples de justice et de vérité qui ont été rendus, et ceux qui interviendront sur les saisies qui ne sont pas encore jugées, ne contriburont pas peu à établir la règle dans ces deux manufactures dans lesquelles il a été, ou il sera déposé, des échantillons matrices, tant pour conserver la bonne teinture des laines, que la qualité des soies costées, c'est-à-dire de la moindre sorte qui peuvent et doivent y être employées.

Les échantillons matrices des laines ont été teints en vertu des ordonnances de M. l'Intendant, et avant que d'être déposés, ils ont été examinés par l'Inspecteur qui en a fait les debouillis qui sont demeurés attachés aux dits échantillons, ainsy il sera aisé de reconnaître à l'avenir ceux qui s'écarteront des règles établies et l'Inspecteur de ces deux manufactures pourra aisément y tenir la main, sans quoy il méritera des reproches vifs, et s'il ne fait pas par luy même les vérifications dont il est chargé, et que l'Inspecteur luy a montrées.

La teinture des laines destinées à la fabrique des tapisseries et autres ouvrages et la détermination des soies de la moindre qualité qui doivent y être employées, n'ont pas été les seuls objets sur lesquels l'Inspecteur a porté son attention et ses soins, il a encore travaillé a établir de bonnes et solides règles dans la fabrique, il a dressé un projet de réglement qui assujettit les tapisseries a ne pouvoir être fabriquées que dans des comptes et proportions relatives aux différentes qualités, il a été determiné les espèces, d'étims et de laines qui peuvent être employés tant en chaîne qu'en trame ou tissu de chaque sorte, les tapisseries dénommées, fils doubles ou flocons batards ont été supprimées, et il a été inséré

dans le dit règlement qu'il n'en seroit point fabriqué que des trois espèces qui y sont énoncées.

Ces précautions qui semblent bonnes n'avoient point été prévües ny par les lettres patentes de 1665 ny par celles de 1732 et 1737; il a aussy convenu de plusieurs autres arrangemens, suivant lesquels différens articles des lettres patentes de 1732 et 1747 dont l'exécution avoit été négligée jusques alors, seront exécutés par les suites, tels sont l'encimage des laines qui étoit toléré avec du sindoux, et qui a été restreint à l'huile d'olive, la visite exacte des tapisseries qui seront portées dans les bureaux des manufactures pour être visitées et marquées au lieu que cy devant les jurés gardes se contentoient d'aller marquer les pièces chez les fabricants ou elles n'étoient jamais examinées mais seulement marquées pour percevoir le droit de marque ordinaire, qui est d'un sol par pièce; le bureau d'Aubusson qui n'étoit qu'une petite chambre et pour ainsy dire sans exercice a été changé et transféré à la place publique, dans une maison qui est au milieu de la ville à la commodité des fabricans, le marc a été assujety sur un gros billot que l'on ne doit pas craindre qui soit porté de côtés et d'autres, il a été placé une perche dans ce même bureau pour étendre et visiter les tapisseries avant que de les marquer, il a été pris des précautions pour que les soies et les laines fussent visitées avant que d'être mise en œuvre par les fabricans, et il a été fait d'ailleurs tous les arrangemens nécessaires pour l'exacte observation des règlements anciens et des nouveaux qui sont proposés.

Toutes ces règles semblent devoir laisser espérer que la bonne teinture et fabrication s'établiront de mieux en mieux, surtout s'il y a un Inspecteur qui fasse exécuter tant les anciens et nouveaux réglemens, que les autres arrangemens qui ont été concertés, mais il est bien intéressant de commettre à cette place un homme capable et qui par l'utilité qu'il en retirerait fut interessé à soutenir et perfectionner ces deux manufactures.

Par le témoignage qui est deu a la vérité on ne peut pas trouver un peu plus honneste homme que M. de la Pigue qui est déjà pourvu de cette inspection, et s'il n'eut pas été aussy compatissant qu'il l'est, et qu'il luy eut été donné des principes pour réprimer les abus qui se sont introduits, ou qui subsistoient avant luy, dans ces deux manufactures, on ne craindroit point de dire pour l'avenir

que personne ne mérite mieux que luy de remplir cette place, cependant comme il est toujours à craindre que son caractère de bonté ne trahisse la fermeté qui est nécessaire surtout après l'indulgence qui a longtemps subsisté, et qu'il commence a être un peu agé on peut assurer que son fils est très capable de remplir cette inspection, c'est un bon sujet, sur la probité du quel on peut compter, il a déjà bien des connoissances dans la fabrique et le gout du dessein des tapisseries, et il commence a être au fait des teintures visitées dans ces deux manufactures, ayant été présent à toutes les opérations qui ont été faites, dont il a retenu et mis par écrit les procédés pour les reitérer, et s'en servir en cas de besoin : Comme ce jeune homme est agé de trente ans, qu'il paroist de toutes façons très capable de remplir cette inspection, et que pour la bien faire elle demandera tout son tems, surtout dans les premières années, on croit être fondé a représenter que des appointements de 300 francs sur lesquel le dixième a été retenu depuis que son père en jouit, et qui par conséquent ont été réduits à 270 franc ne sont pas suffisants pour le fixer, cela étant il semble qu'il conviendroit de former pour luy une nouvelle inspection des manufactures pareilles aux autres du royaume, et aux mêmes priviléges et appointemens, sinon il faudrait au moins porter les appointemens du père à mille livres, sans retenüe de dixième, et luy donner son fils pour adjoint, ensuite, on verroit pendant quelques années le succès des peines et soins que l'un et l'autre sont déterminés à prendre.

L'une de ces deux propositions mérite d'autant plus d'attention que l'on ne doit pas regarder les manufactures d'Aubusson et de Feilletin comme étant de peu de conséquence, elles sont composées de 650 métiers et elles occupent au moins trois mille habitants de ces deux villes, indépendament des gens de la campagne, de ceux de Tulle et des environs, qui cardent et filent les laines et étaims qui y sont employés, ainsy on peut bien dire que les marques de bonté et protection qu'il plaira leur accorder seront très-sagement placées.

Il seroit bon que l'Inspecteur qui sera attaché a ces deux manufactures fut en même tems chargé de veiller et de mettre en règle quelques fabriques de serge, rasettes et ras, qui se fabriquent tant à Feilletin qu'à Saint-Quentin et autres endroits de la Marche, dont il faudroit former un arrondissement, ainsy que des autres

établissemens qui pourroient se faire par les suites, les sieurs de la Pigue père et fils, ont une parfaite connoissance des épreuves des bayettes qui ont été faites à Felletin, et il leurs a été donné des instructions sur tous les cas qui peuvent arriver, en sorte qu'ils sont très-bien en état d'exécuter les ordres qui leurs seront donnés à cet égard, mais il est fort à craindre que l'idée de former une manufacture de bayettes à Feilletin, ne puisse pas avoir lieu, par ce que les laines du pais sont très grossières, et qu'elles jettent un poil jaieux et désagréable, après qu'elles sont mises en œuvre et tel qu'il n'étoit pas permis de le soûbsconner en les voyant en toison; la première épreuve qui a été faite ne prouve que trop ce raisonnement, et la seconde pour laquelle il a été pris de nouvelles précautions en choisissant la plus belle laine tant pour la chaîne que pour la trame, ne laissera aucune ressource a espérer de cette part, si elle ne réussit pas; lorsqu'elle sera parachevée il sera rendu compte de l'une et de l'autre en même tems.

Pendant le séjour de l'Inspecteur à Aubusson, il a pris connoissance d'une école de dessein qui a été établie par M. de Porte, Intendant de la généralité du Bourbonnois; il ne peut et ne doit rendre que des témoignages favorables de cet établissement, qui a pour but de former des sujets capables de donner le goût et les nuances des laines et soies si nécessaires à la perfection des tapisseries, a avoir l'œil juste tant pour l'exactitude du trait, que pour poser les clairs, les bruns et demy teintes, il a été rendu compte le 15 décembre 1743, des observations qui pouvaient être faites pour tirer de cet établissement tout le fruit qu'il est permis d'en espérer, en réponse il a été envoyé de Paris des règles de conduite, suivant lesquelles on pourra en tirer de nouveaux avantages, elles ont été mises en pratique, ainsi qu'il en a encore été rendu compte le 4 février 1744, et les deux écoles ont été fournies de douze sujets chaqune, dans parties ont été choisis parmi les anciens écoliers auxquels les maîtres ont trouvé plus de dispositions et d'aptitude pour le dessein.

On croit que c'est icy le lieu de placer quelques réflections sur l'établissement d'un peintre entretenu par Sa Majesté pour faire les desseins des tapisseries, former des élèves, et avoir inspection sur les ouvriers de la manufacture d'Aubusson pour la beauté et la régularité des nuances.

1° On doit convenir que le sujet qui a été choisy pour remplir cette place est très-capable, et sans autre raisonnement sur les talens qu'il possède dans l'art de la peinture, dont l'inspecteur avoüe qu'il n'est pas juge competant, il ne s'agit que de confronter les ouvrages qui étoient faits avant qu'il eut été envoyé dans cette manufacture, avec ceux qui sont fabriqués aujourd'huy, particulièrement dans les ouvrages fins, la différence est immense, et on peut dire qu'il y a parmi les tapisseries d'étim des morceaux qui approchent du parfait dans leur genre, on ne trouve cette perfection que dans les tapisseries faites sur le dessein même du peintre, ainsy elle n'est deüe qu'aux tableaux qu'il a fournis, et aux soins qu'il s'est donnés pour inspirer du goût aux ouvriers qui l'ont écouté, et qui ont voulu suivre ses conseils.

2° On observe que les desseins qui sont envoyés chaque année par le peintre, et que les fabricans sont obligés de destiner pour la fabrique des tapisseries d'étim, de fils doubles et de fils simples, ne peuvent point réussir parfaitement dans ces trois espèces de tapisseries, étant sensible que la délicatesse d'un dessein ne peut pas être remplie avec des matières grossières tant en chaine qu'en trame ou tissu, cela étant il faudrait deux desseins l'un pour les tapisseries fines et l'autre pour les tapissiers ordinaires de fils doubles et fils simples, et qu'il ne fut pas permis de faire exécuter un dessein qui lui seroit propre, et qui auroit été destiné par le peintre; s'il est consulté sur cette partie on est persuadé qu'il sera de cet avis, et on croit qu'il doit adjouter de plus que les ouvriers tapissiers auxquels on fait exécuter en fils simples, qui sont la dernière qualité des tapisseries, les desseins les plus recherchés, tels que sont ceux des plantes, des indes et autres, ne sont pas plus payés de la façon du métier que pour faire les desseins les moins difficiles, ce qui n'est pas juste d'une part, et de l'autre, ne peut fournir que des ouvrages très-imparfaits, et capable de dégoûter le public des tapisseries d'Aubusson et de Feilletin, au lieu que s'il y avoit des desseins relatifs à l'espèce des tapisseries, et qui ne puissent pas être changés de destination, ils seroient mieux exécutés, les ouvriers en chaque genre, parviendraient à la perfection, et ils n'auroient plus sujet de se plaindre des fabricans auxquels il est vray qu'ils sont tiraniquement asservis dans ces deux manufactures, par conséquent il semble convenable

que le peintre fournisse alternativement un dessein pour les tapisseries communes et un pour les étims, lesquels ne puissent être changés de destination sous aucuns prétextes. L'Inspecteur crois devoir insister sur cette observation, elle mérite d'être examiné et parce que c'est d'elle que dépend la progression de la manufacture d'Aubusson, laquelle n'a très-assurément pas fait le même progrès du côté de la perfection des ouvrages, pour les tapisseries communes que pour les fines, ny même a proportion.

3° Il est d'autant plus aisé de se passer pendant quelques années d'un dessein pour les tapisseries fines, que les onze tableaux qui sont actuellement dans la manufacture d'Aubusson, peuvent très-bien être exécutés en tapisseries fines, et qu'il n'y en a que trois qui ne soient pas trop beaux pour les fils doubles, et que tous sont trop délicats pour les fils simples.

4° Enfin il serait très-intéressant que le peintre entretenu par Sa Majesté, fût chargé de donner une attention suivie sur les élèves pour le dessein qui sont dans les deux écoles d'Aubusson, qu'il prît la peine de leurs fournir plusieurs morceaux de desseins, et le plus qu'il pourroit, qu'il en fit copier quelques-uns pendant son séjour, qu'il corrigeat les coppies faites d'après luy, et qu'il finit dans les quinze derniers jours de chaque voyage, par les faire concourir tous ensemble ou en chaque école qu'il déterminat les élèves qui méritent les prix qui sont annoncés par l'ordonnance de M. l'Intendant du 18 janvier 1742, sans être assujetty a les distribuer en chaque école, mais seulement qu'il désignat les sujets les plus capables, ainsi on trouveroit le moyen d'exécuter l'émulation, non-seulement entre les élèves, mais encore entre les maitres des écoles qui seroient intéressés a prendre soin de plus en plus de leurs écoliers, affin de s'éviter l'humiliation que l'école qui leurs est confiée fut privée de participer aux prix, et eux maitres aux graces que M. l'Intendant leur a fait espérer s'il étoit content de leurs services,

Il faudroit en ceus qu'il n'y eut point de distribution de prix que tous les deux ans, parce que le peintre du Roy ne doit aller dans les manufactures que dans cet interval, et affin de ne point diminuer la grace qui a été annoncé aux élèves, leur en donner quatre à chaque distribution, au lieu de deux tous les ans.

La grace qui vient d'être accordée à la manufacture de Feilletin pour laquelle le peintre entretenu par Sa Majesté doit fournir des

tableaux, et dans laquelle il doit se transporter pour corriger les peintres et ouvriers tapissiers, tout comme il a fait ceux d'Aubusson, donne lieu d'espérer qu'elle sortira de l'état d'imperfection des ouvrages qui est presque général, surtout si on met a la teste des deux mauufactures, un Inspecteur actif et intelligent.

Il semble qu'après les marques de protection qu'il a plu au Conseil à M. le controlleur général et à M. l'Intendant accorder à ces deux manufactures, et les règles qui ont été établies pour maintenir et augmenter la perfection des ouvrages, déterminer le choix des matières, qui doivent être employés à la fabrication des tapisseries, et indiquer les procédés pour faire les teintures solides, qu'il ne manque plus que de suivre avec fermeté les arrangemens qui ont été faits, et ceux qui sont proposés, ordonner à l'Inspecteur de ces deux manufactures de faire de fréquentes visites sur les métiers, tantôt à Aubusson, tantôt à Feilletin, faire et reitérer des debouillis de toutes les couleurs, sévir avec fermété contre les contrevenans aux anciens et nouveaux réglemens, et enfin l'obliger pendant quelques années de rendre compte tous les trois mois, des diligences qu'il aura faites sur toutes les parties qui concernent ces deux manufactures, lequel compte doit comprendre la visite, le filage, le degrais et la teinture des laines, la qualité des soies pour chaque espèce de tapisseries, la bonne fabrication qui consiste dans un tissu ferme et uny, en sorte que les chaines soient couvertes, le gout des ouvrages, et enfin l'exacte conformité avec les tableaux fournis par le peintre du Roy, c'est ainsi que l'Inspecteur ambulant s'est comporté pendant son séjour à Aubusson et à Feilletin. Les sieurs de la Pigue l'ont vu opérer, ainsy ils sont en état de s'acquiter de ces fonctions, mais il seroit bon de les spécifier nommément en donnant à l'un ou à l'autre, ou a tous les deux ensemble une des commissions d'Inspecteur dont il est parlé par le présent mémoire, ou de nouveaux ordres pour faire exécuter les réglemens.

Trois observations particulières et très-intéressantes concernant la ville d'Aubusson.

1° Par lettres-patentes obtenües au mois de juin 1700, par Messire Louis vicomte d'Aubusson, duc de la Feuillade et enregistrées

au Parlement de Paris le 13 juillet 1702, après que les informations *de commodo et incommodo* ont été faites et closes par le lieutenant général en la sénéchaussée et siége présidial de Guéret, le dernier de juillet 1701, il a été étably en la ville d'Aubusson onze foires tous les ans, lesquelles doivent tenir a certains jours de l'année qui sont désignés par l'arrest d'enregistrement.

Un établissement aussy avantageux a été négligé, soit parce que M. le vicomte d'Aubusson, duc de la Feuillade a eu des affaires plus importantes à diriger, ou parce qu'étant mort fort jeune, sa succession est passée à ses enfans mineurs, et à des tuteurs et gens d'affaires. auxquels on est en usage de scavoir gré, lorsqu'il ne dégradent point, ou ne laissent point dégrader les biens des pupilles sans qu'ils y fassent des améliorations.

Cependant le public, la ville d'Aubusson et les seigneurs mêmes propriétaires de la ville d'Aubusson, ont été privés des avantages que l'on peut raisonnablement espérer de pareils établissemens dans un païs, ou le commerce des bestiaux fait le seul revenu solide; le tout faute par les seigneurs d'Aubusson, leurs tuteurs et gens d'affaires, d'avoir fourny un emplacement convenable pour contenir les bestiaux de toute espèce qui n'auroient pas manqué d'être conduits aux dites foires; la dépense pour avoir cet emplacement convenable, n'aurait pas été au plus de quatre à cinq mille livres, et les seigneurs auxquels les droits de foires appartiennent, auroient retiré peut-être dès les premières années le double des revenüs, qu'une pareille somme doit légitimement rapporter et beaucoup d'avantage par les suites, par conséquent il seroit extrêmement intéressant pour eux, pour le public et pour la ville d'Aubusson d'engager le seigneur ou quoy qu'il en soit son tuteur ou ses gens d'affaires, car c'est aujourd'huy un enfant de sept à huit ans, de fournir un terrain commode, et non pas de petits emplacemens, comme on en propose, en trois ou quatre endroits séparés, fort éloignés les uns des autres, et pour ainsy dire inaccessibles aux marchands, et ou les bœufs et autres bestiaux sont en risque de périr, comme il est arrivé dans les premières années que ces foires ont commencé a être tenüs, c'est cette position difficile et dangereuse qui les a détruit en même temps qu'elles ont commencé à être établies.

Si les tuteurs et le conseil de M. le vicomte d'Aubusson ne

veulent pas faire la dépense de fournir un emplacement convenable pour la tenue des dites foires, on croit qu'il sera facile de trouver dans le païs une ou plusieurs personnes ensemble, qui fourniront à leurs frais et risques un terrain dans lequel les bestiaux de toute espèce pouront aisément contenir, pourvu qu'on leurs accorde les mêmes droits de vente et revente qui appartiendroient au seigneur d'Aubusson, s'il eut fourny le dit terrain et que les tuteurs et le conseil de ce seigneur donnent une renonciation expresse et pour toujours à prétendre retirer les droits de foire, avec un consentement que les dits droits passent entre les mains de ceux qui fourniront l'emplacement pour tenir les foires, et qu'enfin ces renonciations et consentemens soient autorisés par lettres-patentes ou arrest du conseil; pareille proposition semble ne devoir pas être rejettée; elle n'est point contre l'intérest du seigneur d'Aubusson, et elle ne tend qu'a l'avantage du public et à la plus grande facilité du commerce.

2° Il a été représenté dans le présent mémoire que la misère des pauvres ouvriers tapissiers étoit extrême, comme ce propos vague pourroit ne pas toucher le Gouvernement jusques au point de l'engager a y porter une main charitable, l'Inspecteur croit qu'il est a propos de tracer icy quelques particularités de cette misère, de ce qui y donne lieu, et les secours qu'il est possible d'y porter avec très-peu de frais.

Le métier de tapissier à la basse-lisse est extrêmement pénible, il fatigue la poitrine, et les yeux, aussy la plupart des ouvriers meurent-ils jeunes de maladies de poitrine, et ceux qui échappent à cet accident, sont sujets à perdre la veüe, ou elle s'affoiblit au point qu'ils ne sont plus en état de travvaller, de plus ces ouvriers sont extrêmement mal logés, la plus part ont leurs métiers dans des greniers qui ne sont ny clos ny couverts, ou il sont exposés aux injures du tems et à la rigueur du froid qui est très-vif dans cette province, ils sont souvent attaqués de fluctions qui se fixent aux uns sur les yeux, et qui leurs font perdre, ou altèrent la veüe, aux autres sur la poitrine dont ils périssent, et aux autres à la gorge, ce dernier mal joint à la boisson des eaux crües et dures, car ils ne sont aucuns en état de boire du vin, dégénère souvent en abcès, et finit quelques fois par des humeurs froides, faute de secours et moyens pour se faire traiter, il n'est pas possible a ces

pauvres gens de se précautionner contre la calamité de ces événements, parce que la rétribution de leurs ouvrages est si modique, qu'ils ont peine à gagner de quoy avoir du pain de seigle qu'ils ont grand soin de ne pas tamiser pour en extraire le son, parce qu'il forme plus de volume, on l'appelle pain de tourtre.

En effet comment pouroient ils faire autrement puisque généralement parlant, les très bons ouvriers en tapisseries ordinaires ne gagnent pas plus de sept à huit sols par jour, les médiocres cinq à six sols; les faibles quatre à cinq sols et quelques-uns encore moins, ces pauvres gens, leurs femmes et enfants ne sont donc ny nouris a suffisence, ni logés à peu près pour se garentir des injures du tems, leurs habillemens excitent la compassion, et enfin la plus part sont couchés sur une poignée de paille.

Il semblera peut être que cette description est exagérée, cependant on peut bien assurer qu'elle contient la vérité la plus exacte, et on ne craint point de dire qu'il n'y a point dans le Royaume de ville de fabrique ou les ouvriers soient aussy misérables, quoy que ce métier exige presque autant de travail d'imagination que du corps.

L'Inspecteur passe a présent, non pas au remède réel pour rendre la situation de ces ouvriers moins dure, car il faudrait pour y parvenir changer la forme de la fabrique et du commerce des tapisseries, ainsy qu'il en a un peu été parlé ailleurs, mais seulement à leurs procurer quelques petits soulagemens, et des remèdes lorsqu'ils sont affligés des maladies dont on vient de parler.

Il s'agiroit par le présent qu'il plut à Sa Majesté entretenir à Aubusson deux Sœurs grises de Saint Lazare, et de leurs faire donner une caisse des remèdes qui sont fournis aux dépens du Roy chaque année dans les provinces, ces filles charitables et intelligentes emploiroient leurs talens et les remèdes qu'elles auroient à leur disposition pour le soulagement des pauvres malades, et elles trouveroient parmy les habitans qui sont assés charitables et dans le médiocre revenu de l'hopital, des ressources qui leurs aideroient à faire subsister les plus misérables chez eux, et a soulager les autres moins indigens.

Ces filles pouroient être très commodement et fort convenablement logées dans l'hôpital ou Hôtel-Dieu, et ou la médiocrité du revenu ne permet pas d'y entretenir un seul pauvre; quoy que les

batimens sont disposés à pouvoir contenir une trentaine de lits, le service de ces filles, seroit d'aller voir les pauvres malades dans leurs maisons, de leurs administrés les remèdes qu'elles jugeroient à propos ou que le médecin de la ville qui offre gratuitement ses soins, ordonneroit, et enfin elles feroient une juste application aux plus misérables des charités qui leur seroient remises pour les distribuer.

On est persuadé que mille livres, et peut être moins, suffiroient pour nourir, entretenir et payer les gages de ces deux filles, cette somme est en vérité bien modique pour secourir les pauvres d'une ville assés considérable, et dans laquelle il y a une manufacture importante à ménager.

3° Enfin, comme il n'est pas possible que les établissemens de manufactures, tels que sont ceux d'Aubusson et de Feilletin, les foires de bestiaux, qui sont à Feilletin au nombre de douze et d'ailleurs très-multipliées dans les environs d'Aubusson à deux, trois ou quatre lieues à la ronde, n'occasionnent des discussions fréquentes, et quelques fois très-considérables entre les marchands, il semble qu'il seroit bien intéressant qu'il y eut dans la province de la Marche une bourse ou juridiction consulaire établie pour juger des différens qui surviennent entre les marchands, outre le motif de la prompte expédition des affaires qui a donné lieu à augmenter dans le Royaume le nombre de pareils établissemens, la veüe de diminuer les frais exhorbitans qui se font dans tous les tribunaux des juridictions ordinaires, et plus dans les unes que dans les autres, y est entrée pour beaucoup, suivant ces mêmes principes, on peut bien dire, qu'une bourse ou juridiction consulaire seroit très-bien placée à Aubusson, 1° par ce qu'Aubusson est la ville de commerce la plus grande de la Marche, 2° parce qu'il n'y a point de pareil établissement dans la dite province. 3° Enfin parce qu'il n'y en a point de plus proches qu'à Clermont en Auvergne et à Limoges, qui forment un éloignement de 15 lieües parisiennes, au surplus ces établissemens utiles au public, ne coutent point à l'État, et ils ne peuvent jamais occasionner avec fondement des représentations ennuieuses au Conseil, surtout lors que les autres établissemens pareils sont aussy éloignés qu'ils le sont d'Aubusson.

Il est vray qu'il a été formé à Guéret par Mrs les officiers du Pré-

sidial une espèce de juridiction consulaire laquelle a sans doute été autorisée ou qui est une suite des droits des Présidiaux lors qu'il n'y en a point de pareilles établies dans leur ressort, quoy qu'il en soit ils accordent le par corps en adjoutant dans leurs sentences ces mots en jugeant consulairement.

Ces Mrs jugent assés sommairement les affaires qui y sont portées, mais les frais ne sont pas moindre que dans les justices ordinaires, puis qu'une sentence quelque médiocre qu'elle soit coute au moins 38 francs à 40 francs. On éviteroit la majeure partie de ces frais au public s'il y avoit une bourse consulaire établie à Aubusson qui est le centre de la province de la Marche, et la plus grande ville, et ou il se trouveroit des marchands qui seroient assés en état de rendre bonne justice.

II. Mémoire *dans lequel on discute l'utilité ou les inconvénients qui peuvent résulter, soit de l'exécution des règlemens, soit d'une liberté illimitée dans la fabrication et la nécessité d'établir un plan d'administration intermédiaire entre le système réglementaire ou celle de la liberté indéfinie.*

La prospérité des manufactures est un objet si important que les administrations qui en ont été successivement chargées, y ont donné l'attention la plus suivie; mais le zèle des uns et des autres quoique égal, leur a fait adopter des moyens opposés ou du moins très-différents.

Les uns dans la vue d'augmenter et de maintenir la réputation de non (*sic*) marchandises chez l'étranger, ont pensé qu'il étoit essentiel de diriger les ouvriers dans toutes les parties de leur travail et de prononcer des peines sévères contre ceux qui s'écarteroient des règles qui leur étoient prescrites; ils ne dissimuloient pas que ce système pouvoit restraindre l'industrie et priver quelque fois les artisans du Royaume du bénéfice que leur auroit procuré la vente d'une espèce de marchandise sur la fabrication de laquelle ils étoient gênés par la règle établie; mais l'importance du commerce extérieur et le maintien de la bonne foi, paroissoient mériter ce sacrifice, qu'on n'envisageoit que comme momentané et auquel il étoit possible de remédier.

Les autres au contraire pensant qu'on ne pouvoit donner trop de liberté à l'industrie et trop de facilités pour satisfaire le gout même passager du consommateur, désiroient que tous les genres de travail et l'employ de toutes les qualités de matières fussent excités par la liberté de fabriquer avec une entière indépendance ; ils sentoient que ce système avoit deux inconvéniens, l'un d'exposer la France à perdre son crédit dans les marchés étrangers par la préférence que pourroit y obtenir toute autre nation attentive à mériter persévéramment la confiance de l'achêteur, l'autre d'exposer le consommateur regnicole ou étranger à être trompé ; mais ces deux considérations cédoient au désir de multiplier en faveur des personnes de tout sexe, de tout âge, les moyens de travailler quelles que fussent l'étendue ou les bornes de leurs talens ou de leurs facultés.

L'administration a balancé long-temps entre ces deux extrêmités, elle a incliné alternativement et à différentes reprises vers l'une ou vers l'autre et l'incertitude du Ministère, sur celui des deux parties qu'il étoit le plus avantageux d'adopter, a pu être un obstacle à la propagation de l'industrie, quelquefois même une facilité de plus pour autoriser les gens de mauvaise fois à pratiquer la fraude.

Enfin le choc des opinions a mis à portée de voir, de peser, d'apprécier tous les intérêts ; la raison débarrassée de tout préjugé, semble avoir trouvé un milieu qui concilie les deux systèmes, et ce milieu en conservant les aventages de l'un et de l'autre paroît en écarter tous les inconvéniens.

Nos besoins et ceux de l'étranger, les moyens de les remplir avec succès sont connus depuis long-temps ; il est donc aisé de prescrire aux fabriquans les règles qu'ils doivent suivre pour satisfaire tous les consommateurs qui prêfèrent les excellentes étoffes et qui sont en état de les payer ; ces règles sont même établies ; il n'est question que de retrancher des anciens réglemens les dispositions inutiles ou nuisibles, dont tout le monde convient qu'ils sont surchargés et d'adoucir le régime austère qu'on avoit crû nécessaire pour en assurer l'exécution.

Cette première opération faite il ne paroît y avoir aucun inconvénient à ordonner que les marchandises fabriquées selon ces règles seront les seulles que l'on révêtira des plombs et des marques qui sont le sceau de l'approbation publique, les fabriquans qui désire-

ront que leurs étoffes en soient révêtues, seront obligés de les soumettre à l'inspection, et si elles ne se trouvent point conformes aux régles établies, non seulement elles ne seront point marquées, mais même elles seront distribuées en coupons, de façon à ne pouvoir entrer dans le commerce.

A l'égard des fabriquans qui se croiront assez d'intelligence et d'industrie pour examiner des combinaisons nouvelles, ou qui s'en écarteroit par système ou par ignorance, et qui conserveroit cependant l'espérance de trouver des achêteurs au dedans et au dehors du Royaume, ils jouiront d'une entière liberté de suivre leurs idées, ils n'auront d'autre assujétissement que celui de mettre à leurs étoffes une lizière distinctive qui annoncera à l'achêteur l'usage ou l'abus qu'ils auront fait de leur liberté.

Les plombs et les marques d'approbation ne seront jamais appliqués aux étoffes de cette espèce, on se bornera pour l'intérêt même du propriétaire à les révêtir d'une marque qui attestera qu'elles sont de fabrique *Nationale,* précaution indispensable pour en prévenir la saisie dans les bureaux des fermes, et pour empêcher qu'elles ne soient confondues avec les étoffes étrangères.

Sous un régime si simple, chacun sera maître d'employer à son gré et dans la forme qu'il croira devoir préférer des matières de toute qualités, de toute espèce et le consommateur françois ou étranger n'aura que son gout et ses facultés à consulter pour achêter ou pour rebuter des marchandises qui n'auront aucun garant public d'une fabrication conforme aux réglemens.

En adoptant ce système tous les degrès de talens ou d'industrie seront utilement employés, les consommateurs du dehors et de l'intérieur du Royaume ne pourront jamais être trompés, puisque chaque étoffe portera avec elle ou la marque des réglemens ou celle de la liberté.

Mais la liberté elle-même ne doit elle pas être restrainte dans certains cas et particulièrement en ce qui concerne le mélange du fin et du faux dans l'employ des matières d'or et d'argent et tout ce qui pourroit donner au faux l'apparence du vray ?

Ne convient il pas aussi de mettre aux étoffes une marque au moyen de la quelle on puisse distinguer celles teintes en bon teint, d'avec celles qui le seront en petit teint, ou mélangées de bon et petit teint ?

N'est il pas enfin des Branches de fabrication qui à raison du genre de commerce auquel elles sont destinées doivent être invariablement assujetties aux réglemens ?

Ce sont autant de questions importantes qui méritent l'examen le plus réfléchi.

III. ÉTAT *des Tapissiers des manufactures d'Aubusson et de Felletin qui se distinguent dans leur art par la supériorité de leurs talens.*

(1779)

MANUFACTURE D'AUBUSSON.

NOMS DES TAPISSIERS.	Montant de leur cotte de taille. f.	s.	Montant de leur cotte de capitation. f.	s.
Jacques COULOUDON	6	»	6	15
Léonard ROBY	24	»	27	»
Léonard GOUBERT	20	»	22	10
Jacques BARRABAND	12	»	13	10
François LA COMBE	5	»	5	12
Jacques TRICOT	5	»	5	12
Jacques LA COMBE	8	»	9	»
Jean DURAND	21	»	23	12
Benoît MEAUME	5	»	5	12
Pierre BUSSIÈRE	4	»	4	10
François BORDERIE	4	»	4	10
Pierre COURTEIX	1	»	1	2
Jacques TUTE	3	»	3	7
Jacques GRELLET	20	»	22	10
François BOUJASSON	3	»	3	7
André SAUTERIEUX	20	»	22	10
Pierre BOZON	12	»	13	10
Joseph LARMILLIER	4	»	4	10
Jean GOUBERT	18	»	20	5
Michel MERCIER	3	»	3	7
Jean DESFARGES	12	»	13	10
Étienne TERRAILLON	1	»	1	2
Joseph BLANCHER	2	»	2	5
Jean TABARD	»	10	»	11

Laurent Lafaye et Mazoir	5	»	5	12
Élie de Bec	18	»	20	5
Gilbert Finet	3	»	3	7
Silvain Liron	3	»	3	7
Jean Pitiot	2	»	2	5
Jean Blanchon	1	»	1	2
Pierre Galand	9	»	10	2
Pierre Vallenet	2	»	2	5
Jacques Landrieux	4	»	4	10
Léonard Dubost	4	»	4	10
Pierre Magniat	2	»	2	5
François Pitiot, assortisseur	3	»	3	7
Louis Baboneix	6	»	6	15
Léonard Bargeron	3	»	3	7
Jacques Bonneyrat	3	»	3	7
Jacques Nivet	3	»	3	7
Blaise Le Faure	2	»	2	5
Charles François Mateyron	8	»	9	»
Martial Poutelon	1	»	1	2
Pierre Migot	10	»	11	5
Michel Le Veuf	3	»	3	7
Pierre Le Veuf	4	»	4	10
Léonard Mergoux	19	»	21	7
Jean Chanet	4	»	4	10
Mathieu Dubreuil	9	»	10	2
Laurent Deschazeaux	15	»	16	17
La veuve de François Taugat pour son fils	2	»	2	5
Mathieu Blanchon	8	»	9	»
François Cartier	16	»	18	»
Jean Beby, gendre à Cartier	6	»	6	15
Pierre Matheyron	»	10	»	11
Pierre Lainé et Léonard Dumont	6	»	6	15
Silvain Rousset	4	»	4	10
Jean Blanchon	16	»	18	»
Gabriel Dumont	3	»	3	7
Blaise Charrière	5	»	5	12
Jean Vignon	3	»	3	7
Michel Lebrun	2	»	2	5
Gabriel Chartron	3	»	3	7
Michel et François Boullegon	5	»	5	12
Michel Bussière	2	»	2	5

Jean Liron	1	»	1	2
Pierre Porte	1	»	1	2
Étienne Coulloudon	1	»	1	2
François Chassaigne	1	»	1	2
Pierre Bouret et François Vallevu	5	»	5	12
Annet Liron	»	10	»	11
Jean-Baptiste Meaume	»	5	»	5
Antoine Meaume	»	10	»	11
Pierre Tabard	1	»	1	2
François Aubourg	5	»	5	12
Gabriel Le Rousseau	1	»	1	2
Léonard Veleau et François Pitiot	2	»	2	5

MANUFACTURE DE FELLETIN.

Le sieur Chirat	3	»	3	7
Antoine Dumas	1	»	1	14
Pierre Sandon	1	1	1	4
Jacques Sallandrouze de la Mornaix, juré garde	3	»	3	7
Annet Jourdain	14	10	16	6
Antoine Durand	22	18	25	16
Pierre Jourdain, juré garde	3	10	3	18
Pierre Diverneresses	14	»	15	15
Louis Sauti dit Prade	2	5	2	10
Annet Choupiou	6	3	6	18
Pierre Desheron	2	12	2	18
Charles Vedrenne dit Poton	1	1	1	4
François Sénéchal, gendre à Renon	5	10	6	3
Annet Sallandrouze	1	10	1	13
Pierre Bonneton	7	14	8	12
Antoine Moutier	5	5	5	13
François Rocheffort	4	»	4	10
Léonard Scelle	2	10	2	16
Étienne Le Cante	9	15	10	18
Jean Boude	»	10	»	11
Joseph Fournioux	6	3	6	18
François Vedrene	12	6	13	16

IV. ÉTAT *des principaux marchands-fabriquans d'ouvrages en tapisseries et tapis de basse-lisse et tapis veloutés de haute-lisse des manufactures d'Aubusson et Feilletin, du nombre d'ouvriers, et ouvrières qu'ils occupent, avec des observations sur leur ancienneté dans leur état, et sur les grâces qu'ils ont obtenues.*

NOTA. Dans les deux manufactures les hommes s'occupent en général de la fabrication des ouvrages en tapisserie, et tapis ras en basse-lisse; et les femmes travaillent seules aux tapis veloutés en haute-lisse.

MANUFACTURE D'AUBUSSON.

Marchands-fabriquans de tapisserie et tapis ras en basse-lisse.

NOMS des marchands fabriquans.	NOMBRE d'ouvriers et ouvrières qu'ils occupent.	ANCIENNETÉ des dits marchands-fabriquans dans leur état.
Le sieur GRELLET DU MONTANT.	23 ouvriers maîtres, non compris les compagnons et apprentis.	Depuis environ cent quarante ans de père en fils.

Observations : Il a toujours exercé son état avec autant de zèle que de succès, et a puissamment contribué à soutenir et étendre le commerce de la Manufacture.

Il a d'ailleurs formé, conjointement avec le sieur Picon Delaubard son neveu, l'établissement ici d'un moulinage, pliage, et d'une teinturerie de soie. En considération de l'utilité de cet établissement, le Roi par arrêt du Conseil du 7 mars 1758 a accordé l'exemption de toutes charges publiques auxdits sieurs Grellet et Picon, avec le privilége d'une taxe d'office modérée, et l'exemption de milice pour leurs commis et trois principaux ouvriers.

Le sieur PICON DE LAUBARD.	15 ouvriers maîtres, non compris les compagnons et apprentis.	Depuis environ cent ans de père en fils.

Le sieur Picon s'est toujours distingué, comme feu son père,

par beaucoup de zèle pour les prospérités de la Manufacture, à laquelle sa famille a été dans tous les temps utile.

L'article ci-dessus fait mention des grâces qui lui ont été accordées conjointement avec le sieur Grellet.

Les sieurs Goubert frères.	17 ouvriers maîtres, non compris, les compagnons et apprentis.	Depuis environ cent trente ans de père en fils.

Jouissent de la meilleure réputation comme fabriquans et citoyens; ils surveillent avec activité et intelligence leur Manufacture, dont les ouvrages sont à tous égards fort bons.

Ils n'ont jamais obtenu de grâces.

Le sieur Roby Léonard.	8 ouvriers maîtres, non compris, les compagnons et apprentis.	Depuis environ cinquante ans de père en fils.

Ce fabriquant, quoique peu fortuné, est sans contredit un des plus intelligents et des plus zélés de la Manufacture. Ses soins éclairés, ses voïages et ses dépenses en tableaux ont contribué beaucoup à la perfection des ouvrages, et à en étendre le débit. Le Conseil persuadé de cette vérité lui a accordé, il y a quatre ou cinq ans, une gratification de 1200 francs.

Le sieur Roby de Jaureix.	30 ouvriers maîtres, non compris, les compagnons et apprentis.	Depuis environ cinquante ans de père en fils.

Ce fabriquant est en même temps peintre pensionné du Roi; et ses connaissances dans le dessein et la peinture le mettent à même de diriger avec beaucoup de succès la fabrication de ses ouvrages.

Le sieur Bussière.	8 ouvriers maîtres, non compris, les compagnons et apprentis.	Depuis environ quatre-vingt-dix ans de père en fils.

N'a jamais obtenu aucune grâce.

Le sieur Fourrier.	6 ouvriers maîtres, non compris, les compagnons et apprentis.	Depuis environ trente-cinq ans.

N'a jamais obtenu aucune grâce.

Le sieur Élie GRELLET.	20 ouvriers maîtres, non compris, les compagnons et apprentis.	Depuis environ quatre-vingts ans de père en fils.

Ce fabriquant est uniquement recommandable par le nombre d'ouvriers qu'il occupe, attendu que dans tous les temps il a cherché à se soustraire aux Réglemens, et a commis diverses contraventions qui ont été réprimées par le Conseil.

Le nombre désigné ci-dessus d'ouvriers occupés par les principaux marchands-fabriquans ne comprend point les petits fabricants particuliers très-nombreux qui sont employés par les premiers, attendu que ces petits fabriquans fournissent eux-mêmes les matières, et travaillent successivement pour les différents principaux marchands, sans être néanmoins attachés à aucun. On a donc cru devoir faire seulement mention ici de la quantité d'ouvriers maîtres entretenus constamment par les marchands dénommés en cet état et auxquels ces derniers fournissent les matières et desseins, ne paient conséquemment que la façon.

Marchands fabriquants de tapis veloutés en haute-lisse.

NOTA. La fabrication des tapis veloutés n'a été établie ici qu'en 1740.

Les marchands fabriquans de ces tapis, ci-après dénommés, ont aussi beaucoup d'ouvriers travaillant pour eux en tapisserie de basse-lisse; mais on a cru ne devoir pas faire mention ici de ces ouvriers, afin de ne point confondre les deux genres de fabrication; et en conséquence on ne comprend ici les dits marchands fabriquans qu'en raison de leur fabrication en haute-lisse seulement.

Le sieur CHARLES DE LA MONEIX.	30 ouvriers, non compris les élèves.	Depuis environ quarante ans de père en fils, c'est-à-dire à peu près depuis l'établissemen de la fabrication des tapis à Aubusson.

C'est le plus ancien marchand fabriquant de ce genre, il soutient à la suite de son père, sa Manufacture, et la dirige avec zèle et intelligence. Il n'a jamais été accordé ni au père, ni au fils de grâce particulière.

Le sieur BARABAND.	25 ouvriers, non compris les élèves.	Depuis environ trente ans.

Ce fabriquant actif et intelligent mériterait une meilleure fortune, il a obtenu tout au plus dans ses commencemens quelque petite gratification pécuniaire.

Le sieur ASSOLANT.	24 ouvriers, non compris les élèves.	Depuis environ quinze ans.

Donne beaucoup de soins à sa fabrique, dont les ouvrages sont fort bons. Il a obtenu en 1773 une gratification de 150 fr.

Le sieur Élie DEBEL.	25 ouvriers, non compris les élèves.	Depuis environ onze ans.

N'a jamais rien obtenu; cependant il n'est pas riche et a beaucoup de mérite dans sa partie qu'il dirige avec attention.

Le sieur BLANCHON.	24 ouvriers, non compris les élèves.	Depuis environ cinq ans.

Bon fabriquant plein de connaissances et de zèle. Sa fabrique ne peut manquer de prendre de l'accroissement et de devenir importante.

MANUFACTURE DE FEILLETIN.

NOTA. Les principaux marchands fabriquans de Feilletin faisant fabriquer également en haute-lisse et basse-lisse, c'est-à-dire des tapis veloutés ainsi que des tapis ras et autres ouvrages en tapisserie, on a porté à l'article de chacun des marchands-fabriquans de cette espèce le nombre d'ouvriers et ouvrières qu'ils emploient tant en haute qu'en basse-lisse, sans distinction de genre.

En général les ouvrages de Feilletin sont inférieurs à ceux d'Aubusson, soit par rapport à la qualité des matériaux, soit relativement à la perfection du travail et aux prix.

Marchands-fabriquans dans les deux genres, c'est-à-dire en haute et basse-lisse.

Les sieurs CHOUPINEAU père et fils.	70 ouvriers ou ouvrières.	Depuis environ cent vingt à cent trente ans de père en fils.

Bons fabriquans auxquels on a que des éloges à donner à tous égards.

Ils ont obtenu autre fois du Conseil par forme de prêt une somme de 900 francs qu'ils ont gardé quatre ans.

Le sieur VERGNE, aîné.	80 ouvriers ou ouvrières.	Depuis environ cent ans de père en fils.

Le sieur Vergne s'est toujours distingué par toutes les qualités qui constituent l'honnête homme, et l'excellent fabriquant. C'est un sujet de beaucoup de mérite dans son genre. Il a été taxé d'office depuis 1770 jusqu'à 1785. Le Conseil lui a aussi accordé autrefois par forme de prêt une somme de 1800 francs qu'il a gardée sept à huit ans.

Marchands-fabriquans en tapisserie, et tapis ras de basse-lisse seulement.

Le sieur TIXIER DES COUPRES.	40 ouvriers.	Depuis environ cent ans de père en fils.

Fort honnête homme et bon fabriquant. N'a jamais rien obtenu.

Le sieur Jourdain LEJEUNE.	40 ouvriers.	Depuis environ cent ans, comme représentant de son beau-père.

Travaille beaucoup avec intelligence et succès. Il n'a jamais joui d'aucune grâce particulière.

Le sieur Jean MOREAU.	7 ouvriers.	Depuis environ cent trente ans de père en fils.

Assez bon fabriquant, auquel il n'a jamais rien accordé.

Observations générales et communes aux deux manufactures d'Aubusson et Feilletin.

On n'a porté dans cet état que les principaux marchands fabriquans d'Aubusson et Feilletin. Il en existe une foule d'autres qu'on a cru inutile d'y comprendre, et qui cependant occupent, à raison de leur grand nombre, beaucoup de bras; et d'ailleurs dans la quantité d'ouvriers et ouvrières donné à chaque marchand fabri-

quant, on n'a point compris les compagnons apprentis et élèves, non plus que les cardeurs, fileuses, dégraisseurs, teinturiers et autres personnes employées à donner les différens apprêts nécessaires aux matières de fabrication.

On n'a également point compris dans cet état les sieurs Rogier, Demenou et Picon qui tenant magasin à Paris des ouvrages des deux Manufactures en font fabriquer annuellement une grande quantité de toute espèce, occupent conséquemment beaucoup de monde et dont le commerce considérable en ce genre dans la capitale forment sans contredit la principale ressource et le débouché le plus sûr pour la vente des productions des deux fabriques, pour lesquelles les marchands parisiens sont donc fort intéressans; mais comme ils n'habitent point Aubusson, on n'a point cru devoir les porter dans la classe des marchands fabriquans domiciliés.

Il a semblé à propos de faire cette observation, ainsi que celles portées ci-devant, afin qu'on ne juge pas par les nombres portés dans cet état du degré d'importance des deux manufactures, puisqu'elles occupent réellement au moins 1200 personnes de tout âge et de tout sexe.

Fait et arrêté par nous, subdélégué et inspecteur soussigné à Aubusson, le 16 avril 1788.

V. Mémoire *contenant les doléances et demandes arrêtées par les gardes-jurés, marchands-fabriquans, et maîtres ouvriers assemblés des Manufactures Roïales de tapisserie et tapis de la ville d'Aubusson, pour être inséré dans le* CAHIER DES PLAINTES ET DOLÉANCES *de ladite ville, et ensuite dans celui général de la province qui doit être porté par les Députés à l'assemblée convoquée des États-Généraux du royaume.*

La célébrité de ces manufactures prouve leur importance; et cette importance ne laisse aucun doute sur la nécessité de les protéger, et de pourvoir à leurs besoins. Ces deux vérités sont également incontestables; mais pour ajouter encore à leur évidence on se permettra quelques observations, avant de faire l'exposé des demandes que l'intérêt général, éclairé par l'expérience, a fait unanimement juges indispensables.

L'origine de ces manufactures est si ancienne qu'elle se perd dans la nuit des tems. On croit inutile d'entrer dans des détails historiques à cet égard; et on se bornera en conséquence à dire que, suivant l'opinion commune fondée sur la tradition et sur quelques anciens écrits, ces fabriques doivent leur naissance aux Sarrasins qui, répandus vers l'an 730 dans la province de la Marche, donnèrent à ses habitants naturels les premiers élémens de l'art de la fabrication des tapisseries, et qu'après l'expulsion des Sarrasins des Gaules, des tapissiers flamands furent appelés à Aubusson pour s'y établir et y perfectionner cet art.

Ces établissemens réünissent au mérite de leur ancienneté celui bien supérieur de vivifier un païs pauvre, en fournissant à sa population nombreuse de tout âge et de tout sexe les moyens de subsistance que lui refuseroit la stérilité du sol; ils ont en outre l'avantage d'être à peu près uniques et leur genre dans le Royaume, de consommer beaucoup de Matières Nationales, et de les vendre ensuite à l'étranger transformées en divers ameublemens bien propres à la séduire par le double attrait de l'utile et de l'agréable, et enfin d'offrir en même tems, par la diversité de leurs productions, au luxe de l'opulence, comme à la modestie et à la médiocrité, et à toutes les classes intermédiaires la facilité de se meubler relativement à leurs facultés respectives.

Ce détail abrégé ne présente qu'une bien faible partie de tous les avantages qui distinguent ces manufactures; il paroit néanmoins devoir suffire pour inspirer en leur faveur le plus grand intérêt, puisqu'il en prouve évidemment l'utilité sous différens rapports, tous également importans.

Au tableau de ces avantages il faut opposer celui affligeant des abus, et des inconvéniens qui les affoiblissent, et en rendent plusieurs nuls. De cette opposition naitront naturellement ensuite les demandes qui peuvent tendre à remédier au mal, et conséquemment à la régénération durable de la prospérité de ces fabriques.

Les causes principales de leur décadence actuelle sont l'assujettissement des matières premières importées, et des objets manufacturés exportés à des droits de doüane ruineux.

L'impossibilité d'offrir un asile à la vieillesse, et à la misère des ouvriers qui deviennent autant de mendiants.

Le défaut d'un secours pécuniaire fixe pour entretenir la fabri-

cation dans les momens fréquens de vuide, et de langueur qu'elle éprouve.

Et enfin la privation d'encouragemens nécessaires pour exciter plus puissamment l'émulation des marchands-fabriquans.

Tels sont les inconvéniens majeurs dont l'influence nuisible contrarie ici l'industrie et le commerce; on pourroit sans doute en citer encore d'autres, mais d'une moindre importance; d'ailleurs, comme la sagesse des nouveaux statuts qui viennent d'être accordés à ces manufactures, et la surveillance de l'administration peuvent y remédier, on se bornera donc à parler ici des maux dont l'existence, indépendante des réglemens et autres moyens ordinaires, seroit prolongée, si la bienfaisance reünie à l'autorité ne s'empressoit à les faire cesser; et en conséquence on a unanimement arrêté de se restreindre aux demandes suivantes, il sera facile de démontrer qu'elles sont fondées sur le besoin le plus réel et le plus urgent.

De tous les abus qui ralentissent la marche du commerce, énervent l'industrie, et s'opposent ici à son développement, il n'en est pas sans doute de plus frappant et de plus réel, que la perception des divers droits de doüane tant sur les matières destinées à alimenter ces manufactures, que sur les ouvrages fabriqués qui en sortent. Cette double contribution est d'abord injuste, puisqu'elle porte vraiment sur les mêmes objets; mais elle devient un monopole intolérable à raison de la fixation arbitraire de la quotité qu'on se permet de varier chaque jour, et en ce que d'ailleurs, sans avoir égard aux acquits qui constatent le paiement des droits dans le premier bureau, on force de renouveller ce païement dans les autres lieux de doüane situés sur le passage des envois. Il résulte de ces exactions odieuses que la totalité des droits perçus dans une longue route en absorbe souvent la valeur entière. Pour prouver que cette vérité toute révoltante qu'elle est, n'est néanmoins pas douteuse, on assure avec certitude que plusieurs marchands-fabricans de cette ville ont été contraints d'abandonner à la cupidité du fisc des ballots d'ouvrages de Tapisserie, attendu que le montant des diverses sommes qu'on exigeoit d'eux excédoit le prix total de ces ouvrages.

Dénoncer aux États-Généraux un abus aussi criant, dont les effets destructeurs tendent à anéantir le commerce national, c'est

sans doute en assurer la réforme. En conséquence, on attend donc avec confiance l'extinction absolüe de tous les droits de doüane; mais dans le cas où les circonstances forceroient à retarder cette extinction si désirée, on demande une exemption de ces droits en faveur des manufactures d'Aubusson, soit pour les laines, soïes, et autres matières brutes nécessaires à leur exploitation, soit pour les tapisseries et tapis qu'elles expédient dans les différentes parties du Royaume, ainsi qu'elles en jouïssent déjà pour les envois à l'étranger en vertu des arrêts du Conseil des 13 et 15 octobre 1743. Le succès de cette demande est si intimement lié à celui de ces fabriques, qu'en le sollicitant avec sécurité comme un acte de justice, on le recevra néanmoins avec toute la reconnaissance düe à un bienfait signalé.

Il n'existe point d'hôpital, point d'bôtel-Dieu à Aubusson, attendu qu'on ne peut donner ni l'un ni l'autre nom à une simple maison de charité fondée par la piété de quelques citoyens, et qui presque sans revenir, et conséquemment à peu près nulle ne sert guères qu'a prouver son extrême insuffisance ainsi que la nécessité d'une fondation plus proportionnée à l'étendüe du besoin local. Dans nulle autre ville du Royaume, ce besoin ne se manifeste avec autant d'empire et d'évidence. Ici tout est peuple; et ce peuple nombreux sans propriétés n'a d'autre ressource que celle du modique produit d'un travail subordonné à une foule de circonstances souvent défavorables. Toute interruption, même momentanée dans la fabrication des manufactures, tout accroissement dans le prix des grains expose cette peuplade à toutes les horreurs de l'indigence, ainsi qu'on l'éprouve dans ce moment. D'ailleurs chaque individu, qui devient malade, descend nécessairement de la classe des ouvriers dans celle des mendians. Enfin, les vieillards et les infirmes incurables réduits à l'oisiveté par la perte de leurs forces y descendent aussi dans cette dernière classe si nombreuse; et il ne leur reste en effet d'autre moyen pour soutenir leur existence chancelante, que celui bien foible de tendre à la charité des mains devenües impuissantes au travail.

Ainsi toutes les circonstances concourent, par un accord malheureux, à multiplier ici le fléau désastreux de la misère; mais ce concours met en même tems dans le plus grand jour la nécessité d'un soulagement aussi prompt qu'efficace; d'ailleurs aux motifs

déterminans déjà cités on doit joindre celui du passage des troupes dirigé par Aubusson, puisque la très-petite maison de charité qui y est établie ne peut, à défaut d'étendüe et de revenus, loger les soldats malades ou fatigués qui passent en très grand nombre, ni faire l'avance de la nourriture et remèdes nécessaires. Tout se réünit donc en faveur de la demande d'un hôpital ; et les moyens d'accorder, même gratuitement, ce bienfait existent dans le canton.

Quel plus digne usage, quel emploi plus conforme au vœu des fondateurs pourroit-on faire des revenus de ces maisons religieuses, dont l'inutilité absolüe sollicite si évidemment la destruction, que de les consacrer ces revenus au soulagement de l'humanité souffrante? fonder en effet des hôpitaux qui offriroient des asiles à l'indigence et à la vieillesse infirme, ce seroit faire sans doute la destination la plus utile et la plus sainte des biens superflus de l'Église.

La suppression de l'ordre des Célestins, et celle plus récente des Bénédictins de Clugni non réformés offrent la possibilité de fonder un hôpital à Aubusson, en appliquant à sa dottation la totalité, ou au moins une partie des revenus des maisons des Ternes, et du Moutier-d'Ahun situées dans les environs de cette ville, et dont les biens vaccans sont en séquestre. L'extinction probable de l'ordre de Citeaux ajouteroit encore à la possibilité, déjà existante, de cette dottation, puisque pour lors le produit de l'abbaye voisine de Bonlieu suffiroit seul pour la former. Enfin la maison des religieux Récollets de cette ville, déjà presque déserte par le défaut de sujets, et qui semble à tous égards avoir été construite pour un hospice de charité, pourroit éviter la dépense d'une nouvelle construction ; et en effet ce bâtiment présente par la salubrité de sa situation et sa vaste étendue tous les avantages qu'on peut désirer dans un établissement de ce genre.

On croit avoir démontré la nécessité indispensable de la fondation qu'on demande. On croit avoir également prouvé l'existence de moyens surabondants pour l'effectuer, sans qu'il en coute aucun sacrifice à l'État. En faut-il d'avantage pour faire écouter favorablement la voix plaintive de l'humanité qui réclame ici, pour le soulagement de ses maux, les droits sacrés de la Justice, et de la Charité ?

Pour rendre ces manufactures constamment florissantes, en

remédiant à toutes les causes de détresse et de besoin qui concourent par un dépérissement graduel, à leur ruine totale, il faudroit nécessairement ajouter au bienfait de la création d'un hôpital en faveur des invalides et des vieillards, un secours annuel d'argent pour fournir du travail aux ouvriers qu'une oisiveté involontaire met au nombre des pauvres. En effet la vente d'objets qui tiennent autant au luxe qu'à la nécessité est exposée à éprouver, outre les vicissitudes communes à tous genres de commerce, celles encore très-multipliées qui résultent de l'inconstance du goût et du caprice des modes. Conséquemment la fabrication, plus fréquemment interrompüe ici qu'ailleurs, laisse donc très-souvent beaucoup d'ouvriers sans travail, et sans pain. Le local pauvre et ingrat ne présente aucune autre ressource pour suppléer, dans ces tems malheureux, à l'inactivité de cette unique branche d'industrie qui y existe et dont dépend la subsistance des habitans.

Une somme d'environ trente mille livres accordée annuellement par l'État, et employée chaque année à soutenir la fabrication languissante, dans le moment du plus grand besoin, feroit disparoitre l'inconvénient qu'on vient de citer, ou au moins diminuerait beaucoup l'influence des variations désavantageuses qui l'occasionnent. Ce secours, si important par les effets salutaires qu'il produiroit, serait néanmoins fort peu onéreux à l'État, puisqu'il consisteroit uniquement dans une avance périodique de fonds, dont la rentrée seroit assurée par la vente prompte et facile des ouvrages manufacturés qui seroit faite à Paris tous les ans au profit du trésor Roïal. D'ailleurs parmi ces ouvrages plusieurs seroient susceptibles par leur perfection d'entrer dans l'ameublement des maisons Roïales, dans celui des édifices publics, ou d'être admis au nombre des présens que le Roy envoie dans les cours étrangères. Enfin plusieurs fabriques, si inférieures à tous égards à celle d'Aubusson, doivent depuis longtems à la protection du gouvernement la grâce qu'on sollicite aujourd'hui en faveur de ces dernières.

On ne sauroit trop répéter dans les circonstances actuelles que cette grace n'augmentera nullement les charges du royaume. On se permettra de dire encore que la conservation d'un établissement de commerce si essentiel l'exigeroit, fut-elle un sacrifice ; et enfin on joindra à l'appui de ces deux considérations décisives les prières les plus instantes.

Afin d'ajouter encore à l'effet des moyens déjà proposés, et de rendre cet effet complettement avantageux, on pense qu'il seroit nécessaire, et même juste d'accorder, de tems en tems, des distinctions honorifiques aux marchands-fabriquans qui jugés au concours les mériter par le nombre des ouvriers qu'ils occupent, par le mérite, et l'ancienneté des services, ainsi que par la supériorité des talents. En flattant par l'à l'amour-propre, on donneroit en même tems plus d'énergie, plus de ressort à l'émulation; et son activité augmentée accéléreroit beaucoup les progrès de l'industrie et du commerce; d'ailleurs de telles récompenses attacheroient par le lien de l'intérêt, ou par celui de la reconnaissance ces marchands-fabriquans à leur état qu'un préjugé révoltant a empêché jusqu'à ce jour d'honorer, autant qu'il est honorable.

Du succès des différentes demandes, dont on vient de faire le détail, dépend la prospérité future des manufactures d'Aubusson, et sa durée constante. Des motifs aussi puissans que nombreux le sollicitent et le présagent, ce succès. Tout se réunit donc pour inviter à l'espoir de l'obtenir; et cet espoir semble devenir même une certitude, lorsqu'on considère les circonstances heureuses dans lesquelles ces demandes seront portées au pied du trône par les représentans de la nation que la bienfaisance du souverain apelle auprès de lui pour régénérer l'ordre, la justice et le bonheur commun.

Fait et arrêté d'une voix unanime par les soussignés dans l'assemblée de corporation de la manufacture d'Aubusson tenüe ce jourd'hui huitième jour du mois de mars l'an mil sept cent quatre vingt neuf pour la nomination de députés à l'assemblée générale de ceux de la Ville.

VI. Instruction *pour le sieur* Du Mons, *peintre du Roy et des Manufactures royales de Tapisserie d'Aubusson et de Feuilletin.*

I. — Le sieur Du Mons se rendra incessamment à Aubusson pour y faire la station de trois mois dont il est tenu aux termes de l'Arrêt du Conseil du 20 mars 1731.

II. — Dès qu'il y sera arrivé, il s'arrangera avec l'Inspecteur des Manufactures pour faire monter sans delay les tableaux et le nou-

veau dessein pour tapis de pied, que le Roy vient d'envoyer en la dite ville pour le service de l'année courante.

III. — Ces tableaux ne seront confiés en première exécution qu'à ceux des Maîtres-Fabriquans, qui sont connus pour produire les ouvrages les plus parfaits ; et ne pourront passer dans les mains des autres qu'après que les premiers auront fait d'après au moins deux tentures complettes.

IV. — Les mêmes tableaux seront exécutés en étaint et non autrement, pendant les deux premières années qu'ils seront dans la Manufacture et ne commenceront à l'être en fil double ou en fil simple, soit sur couleur, ou sur grisaille, qu'après l'expiration de ce tems.

V. — Les maîtres fabriquans ne mettront sur les pièces de tapisserie qu'ils fabriqueront ainsy en étaint et en première exécution, que des ouvriers habiles; et le plus qu'il se pourra, au même degré d'habileté, afin d'obvier aux inégalités d'exécution si ordinaires, et qui dépriment les ouvrages d'ailleurs les plus parfaits. Et s'il étoit reconnu qu'il eut été mis sur une des dites pièces des ouvriers médiocres ou mauvais, ils en seront ôtés à l'instant. Cette règle aura lieu généralement pour toute tapisserie fabriquée en étaint.

VI. — La même règle sera observée encore à l'égard du travail des tapis façon de Perse et de Turquie, dont les nouveaux desseins, et même les desseins déjà exécutés mais qui sont d'une certaine difficulté, seront réservés aux ouvriers les plus capables à l'exclusion des médiocres et des commençantes, qu'on aura soin de former sur des ouvrages plus aisés.

VII. — Le sieur Du Mons tiendra la main, pour ce qui le concerne, à l'exécution des quatre articles précédents, et s'il y est contrevenu, il nous en donnera avis.

VIII. — Avant que les Maîtres-Fabriquans à qui les nouveaux tableaux seront distribués, commencent à travailler d'après, le sieur Du Mons aura soin de les assembler, et de les faire assortir avec luy et avec l'assortisseur en titre et de concert entre eux, toutes les nuances qui devront entrer dans latenture qu'ils se proposeront d'exécuter en commun, et il fera déposer au bureau de la Manufacture un échantillon de chacune des nuances qui auront été ainsy assorties, pour qu'on puisse y avoir recours, lorsqu'il faudra l'année prochaine continuer cette tenture d'après les tableaux de cette même suite qui

seront envoyés. Il expliquera à cette occasion aux dits Maîtres-Fabriquans les principes de l'art de bien nuancer et de donner à toute une tenture ce ton général, et cette même intelligence qui annoncent si bien la belle exécution. Même il s'attachera en toute rencontre à inculquer ou à éclaircir ces principes à tous les fabriquants et ouvriers en général et en particulier.

IX. — Il suivra dans le même esprit le travail que les uns et les autres feront sur le métier, tant d'après les dits nouveaux tableaux, que d'après tous autres tableaux ou desseins, de quelque qualité ou espèce que ce soit. Pour cet effet, et pour embrasser d'abord son objet dans sa totalité, il commencera par faire une visite générale de tous les ateliers et boutiques étant occupés à la fabrique des ouvrages de tapisseries dans la ville et fauxbourgs d'Aubusson et Bourg de la Cour sans nulle exception. Il visitera ensuite en particulier ceux de ces ateliers ou boutiques qu'il aura par ce premier examen reconnu être dans le cas d'être discutés et suivis de plus près. Lesquelles visites il fera quand et reïtérera autant de fois qu'il l'estimera utile ou nécessaire, et qu'il dirigera avec une attention de préférence, sur les fabriquans travaillans en étaint, et parmy les autres, sur ceux qui, par un mauvais travail habituel, auront un besoin plus marqué d'être secourus des lumières de l'art.

X. — A chaque fois que le sieur Du Mons visitera les dits ateliers et boutiques, il luy sera loisible de faire dérouler les pièces de tapisseries, ou autres ouvrages étant sur les métiers; afin de se mettre en état de constater avec exactitude les défauts d'exécution qui pourront s'y rencontrer et lorsque ces défauts luy paraîtront assés considérables pour tarer la pièce où ils subsisteront dans sa totalité, et nuire à la réputation de la Manufacture, il les fera couper devant luy, et les fera raccomoder suivant les règles de son art.

XI. — S'il arrivait qu'aucun des dits maîtres-fabriquans, ou de leurs ouvriers, vint à refuser de dérouler leurs tapisseries ou autres ouvrages, à la première réquisition qui leur en aura été faite par le sieur Du Mons, ou à luy fermer l'entrée de leurs boutiques ou ateliers, il en avertira l'Inspecteur des Manufactures ou le juge de police, afin qu'il y soit pourvu sur le champ et nous en donnera avis.

XII. — Les maîtres-fabriquans qui affecteront de rejetter ou

d'éluder les instructions et avis du sieur Du Mons et persisteront dans les exécutions vicieuses d'où il est chargé de les retirer, ne pourront être admis à travailler d'après les nouveaux tableaux du Roy que trois ans après l'arrivée de ces tableaux dans la Manufacture; et ne pourront être relevés de cette exclusion que sur un certificat du sieur Du Mons, portant qu'ils se seront corrigés à cet égard. Il en sera usé de même par rapport aux maîtres-fabriquans qui, après avoir produit des ouvrages recommandables, tomberont sur ce point dans un relachement habituel et marqué.

XIII. — Le sieur Du Mons vaquera aussy, pendant le séjour qu'il fera à Aubusson, à retoucher ou rappeler ceux des tableaux par luy précédemment faits pour le Roy et le service de la dite Manufacture, qui commenceront à s'user, et seront toutes fois susceptibles d'être mis en état de pouvoir servir encore par le secours de quelque restauration.

XIV. — Il surveillera pareillement le travail des peintres et dessinateurs, habitués à Aubusson, et occupés pour la Manufacture : se fera représenter tous les desseins ou grisailles dont ils l'auront fournie depuis le dernier voyage qu'il y a fait, ou dont ils seront prêts de la fournir; supprimera ceux de ces desseins ou grisailles qu'il trouvera d'une défectuosité nuisible : corrigera les négligences et les manquemens qu'il reconnoitra dans les autres; et s'appliquera de plus en plus à rendre ces peintres et dessinateurs capables de donner à leurs productions l'entente et le goût requis pour conduire à un travail méritant.

XV. — Le même séjour que le sieur Du Mons fera à Aubusson sera encore employé de sa part à prendre une connoissance exacte de l'état des deux écoles de dessein entretenües par Sa Majesté en cette ville ainsy que du plan des exercices qui y sont suivis, auxquels exercices il présidera toutes les fois qu'il se rendra dans ces écoles, comme aussy de la façon que s'y prennent les maîtres-fabriquans placés à la tête de chacune, pour remplir les intentions du Roy et former de bons sujets à la manufacture; et enfin des succès de ces établissemens depuis qu'ils subsistent considérés séparément, et par comparaison d'une école à l'autre. Lesquels succès le sieur Du Mons s'appliquera à accroitre et à accélérer par tout ce que son zèle et la connoissance qu'il a de son art luy pourront suggérer de méthodes et de préceptes les plus simples et les plus directement

applicables à cet objet. Et s'il estimoit que dans cette vue il y eut lieu de faire quelque changement au plan actuel des exercices de ces écoles, ou autrement, il nous proposera par écrit les idées qu'il se pourra former sur ce sujet.

XVI. — Après que le sieur Du Mons aura satisfait à tout ce qui luy est prescrit cy dessus par rapport à Aubusson, il se transportera à Feuilletin ou il s'arrêtera l'espace d'un mois, conformément à l'arrêt du conseil du 17 décembre 1743, et ou il fera le même service que celuy réglé par la présente Instruction, et notamment par les articles deux, trois, cinq, sept, huit, neuf, dix, onze, douze, treize et quatorze.

XVII. — Toutefois, s'il étoit trouvé plus expédient que le sieur Du Mons se portât à Feuilletin avant d'avoir pleinement remply les dits trois mois de service dont il est tenu à Aubusson, il pourra interrompre celuy cy, et se rendre à l'autre; mais à la charge de reprendre le premier et de le parachever après; sur quoy il sera bon, en ce cas, qu'il se concerte et s'arrange avec les Inspecteurs des Manufactures.

XVIII. — Lorsqu'après avoir terminé les dites deux stations, le sieur Du Mons sera de retour à Paris, il nous rendra compte dans un mémoire suffisamment circonstancié de la suite qu'il aura donné aux divers objets indiqués ci-dessus, et dans lequel il donnera une juste idée de l'état où il aura laissé les Manufactures d'Aubusson et de Feüilletin, relativement aux règles et aux conditions de son art; et indiquera avec précision les degrès d'accroissement ou de déchéance qu'il aura reconnu à cet égard dans les maîtres fabriquans et leurs ouvriers : ou il s'expliquera pareillement sur ce qui concerne les deux écoles de dessein, et ou il proposera tout ce qu'il croira utile ou propre à porter les ouvrages de ces manufactures à toute la perfection qui leur peut être communiquée par le moyen des arts du dessein et de la peinture.

XIX. — L'Inspecteur des Manufactures préposé particulièrement sur celles cy-dessus, de même que l'Inspecteur général lorsqu'il se trouvera sur les lieux, concoureront avec le sieur Du Mons, en tout ce qui dépendra d'eux, à faire exécuter tout le contenu en la présente instruction.

Fait à Paris, le 22 juillet 1750.

Signé : MACHAULT.

VII. État sommaire *des arrêts, mémoires et autres documents imprimés, relatifs aux manufactures d'Aubusson.*

I. Vers 1716. — *Mémoire pour la manufacture royale des tapisseries d'Aubusson.*

Lutte contre les tapissiers et courtepointiers de Paris. — C. 12. — 1.

I. Vers 1716. — *Copie de la lettre du régent adressée aux consuls et habitants d'Aubusson, le 2 novembre* 1715. (*Ces deux documents sont sur la même feuille.*)

Encouragements donnés aux manufactures d'Aubusson. — C. 12. — 1.

II. Vers 1719 ou 1720. — *Mémoire pour les manufactures royales des tapisseries d'Aubusson et de Felletin.*

Discussion et réfutation des prétentions des tapissiers de Paris. — A ce mémoire sont joints « les titres pour les manufactures de la Marche ». Ces titres seront transcrits plus loin. — C. 12. — J. 2.

III. 28 mai 1732. — *Lettres patentes concernant la manufacture de tapisseries d'Aubusson.*

Organisation et réglementation de l'industrie et de l'enseignement. — C. 2.

IV. 31 janvier 1736. — *Arrêt du conseil d'État du Roy.*

Réglement pour la qualité et teinture des soies et laines qui doivent être employées à la fabrique des tapisseries de la manufacture royale d'Aubusson. — C. 13.

V. 26 juin 1736. — *Arrêt du conseil d'État du Roy.*

Réglement pour assurer la distinction des tapisseries des manufactures d'Aubusson et de Felletin.

Prescrivant ce qui doit être observé à l'égard des tapisseries de Felletin fabriquées avant les lettres patentes du 28 mai 1732. — C. 12.

VI. 1759. — *Mémoire sur la filature.*

Conseils et indications sur cette industrie. — C. 12. — J. 52.

VII. 1766. — *Art de faire les tapis façon de Turquie, connus sous le nom de tapis de la Savonnerie, par M. Duhamel du Monceau. — Fascicule in-folio avec planches.*

Conseils et indications sur cette industrie. — C. 12. — J. 53.

VIII. 24 septembre 1770. — *Arrêt du conseil d'État du Roy.*

Diminution d'impôts et exemption de charges pour les jurés-gardes. — Prescriptions pour leur élection. — C. 12.

IX. 1782. — *Prospectus et plan d'une description générale de l'art de la teinture, lu à l'assemblée publique de l'Académie royale des sciences du 14 novembre* 1781, *par M. Macquer, membre de cette Académie.*

ANNEXE AU N° II DE L'ÉTAT CI-JOINT.

Titres pour les manufactures de la Marche.

1607. — Patentes d'établissement de la manufacture de Paris, en faveur des sieurs Comans, et de la Planche, flamans. Sa Majesté fit venir de Flandres les sieurs Comans et de la Planche, pour apprendre le métier aux Parisiens, qui n'en ont pas profité; on ne voit sortir de leurs mains aucun ouvrage neuf; ils courent les inventaires, où ils cabalent; achètent de vieilles tapisseries; pour les rentraier ils ont été obligés de s'unir avec les courtepointiers et converturiers, pour former un corps et se donner l'être. (Voy. *la sentence du* 7 *mars* 1682, *ci-après.*)

Ces mêmes patentes prouvent que longtemps auparavant il y avait des manufactures dans la Marche, par ces mots :

« Déclarons néanmoins que nous n'entendons préjudicier en aucune chose, à l'établissement des tapisseries de haute-lisse, de Felletin, Beauvais, et autres établies dans le royaume, lesquelles nous voulons avoir et continuer leurs cours, ainsi que par ci-devant. »

1625. — Nouveaux articles pour d'autant mieux exciter les dits de Comans et de la Planche, à instruire les Parisiens; preuve qu'ils ne se perfectionnaient pas en cet art.

7 décembre 1624. — Sentence du Châtelet, fait main-levée à un fabriquant d'Aubusson de marchandises saisies à la requête des jurés-tapissiers de Paris.

Nota. Que pour lors la visite et la marque étaient permises; mais sans pouvoir prétendre aucun salaire, ni amende. Et par les patentes de 1665 et 1688, la visite et la marque sont absolument défendues.

18 avril 1640. — Sentence déboute les tapissiers de Paris, qui voulaient empêcher ceux d'Aubusson et de Felletin de tenir magasin à Paris, hors le temps des foires; main-levée, etc., avec dépens.

17 mai 1646. — Arrêt fait main-levée d'un soubassement servant d'étalage et de deux pièces de tapisseries d'Aubusson.

1665-1688. — Patentes pour Aubusson et Felletin, affranchies de toute visite; permission de vendre et débiter à Paris et ailleurs.

2 avril 1676. — Sentence main-levée de quatre pièces de tapisseries d'Aubusson, que les tapissiers de Paris voulaient assujettir à la marque avec dépens.

1er mars 1678. — Sentence, déboute les tapissiers de Paris qui voulaient restreindre à quinzaine la faculté de vendre les tapisseries de la Marche, sans pouvoir demeurer toute l'année, ni les tenir en magasin.

21 janvier, 14 juin 1678. — Avis du procureur du Roy, et sentence main-levée des tapisseries d'Aubusson, qui étaient marquées d'un plomb, aux armes du Roy et de la Ville.

16 juin 1682. — Sentence, déboute les tapissiers de Paris, qui voulaient visiter les tapisseries d'Aubusson, qui étaient plombées; ordonne l'exécution des précédentes sentences, et que les tapissiers de Paris et d'Aubusson se porteront respect, respectivement; condamne les tapissiers de Paris avec dépens.

4 septembre 1692. — Sentence, main-levée des soubassements mis aux portes des magasins des tapisseries de la Marche, qui avaient été saisis par les tapissiers de Paris.

7 mars 1682. — Sentence, condamne Jean Bussière, tapissier tentrayeur à Paris, d'ôter les tableaux, enseignes, et inscriptions et autres marques de magasin royal des tapisseries d'Aubusson, qu'il avait fait mettre au devant de sa maison, rue de la Huchette; défenses, etc., amende de dix livres et aux dépens.

24 octobre 1711. — Sentence, rendue par M. de Baudry, lieutenant de police, fait main-levée de tapisseries saisies au bureau de Rencontre, attendu que les marchandises étaient marquées du plomb d'Aubusson et Felletin.

Nota. M. de Baudry était pour lors conseiller au Conseil de commerce et il était saisi de l'affaire du Conseil.

5 février 1717. — Nouveaux statuts pour Aubusson dont on demande l'omologation pour obvier à certains abus sur les lieux, et la plus grande perfection des ouvrages.

Nouveaux statuts pour Paris.

1719. — Art. 14. Assujettit les tapisseries d'Aubusson à la visite; enjoint aux tapissiers d'Aubusson de porter honneur et respect à ceux de Paris.

Art. 37. Assujettit les marchandises d'Aubusson d'être portées au bureau de Paris, pour être visitées et marquées.

Art. 38. Assujettit chaque pièce au droit de cinq sols de marques.

Contraires aux statuts d'Aubusson et Felletin, qui exemptent de toute vue, visite et marque.

Opposition par les marchands tapissiers de la Marche.

IX

ANCIENS ARTISTES AQUITAINS

ET PEINTRES OFFICIELS DU VIEUX BORDEAUX.

Un des traits caractéristiques de notre époque est certainement la faveur avec laquelle sont poursuivies les études historiques. Le dix-neuvième siècle a produit de grands historiens, à la suite desquels marchent d'innombrables travailleurs, auteurs de monographies de provinces, de villes et même de villages, de biographies, de descriptions monumentales. Dans ces recherches patientes, actives et fécondes, les Beaux-Arts occupent une importance réelle, et les Annales de l'art français forment, à cette heure, un fonds des plus riches.

Il s'en faut cependant que tout ait été dit, car chaque jour amène des rectifications, aussi intéressantes qu'inattendues, dans l'attribution de certaines œuvres; des noms oubliés, méconnus, viennent se faire inscrire sur le livre d'or de nos gloires artistiques; sans compter que nous ne lirons peut-être jamais, je ne dirai point une page, ni seulement quelques lignes, sur les créateurs d'admirables chefs-d'œuvre, mais que ces illustres ignorés n'auront même pas un monogramme, inscrit ou gravé quelque part, pour conserver leur mémoire!

Je ne prétends pas venir augmenter sensiblement la liste des oubliés, par l'indication de noms d'artistes de haute lignée; je vais tout simplement rappeler le souvenir d'hommes utiles, d'artisans honorables, qui ont maintenu les bonnes traditions, et qui, par leurs maîtres et leurs disciples, relient aux grandes célébrités des temps anciens les célébrités contemporaines.

Plusieurs érudits de province ont publié des *Dictionnaires biographiques* comprenant spécialement des noms de peintres, sculpteurs, graveurs, architectes du douzième au dix-huitième siècle; quelques-uns ont même compris des époques antérieures et l'époque présente; puis, à l'aide de ces divers travaux ont été composées

des *Biographies générales*. Comme toutes les autres parties de la France, la province de Guyenne a fourni son contingent, mais par un appoint relativement fort restreint, et c'est pour amoindrir cette lacune que je viens exposer le résultat des découvertes de mes confrères de la *Société des Archives historiques de la Gironde* et de mes recherches personnelles.

Bien que j'aie l'intention de m'en tenir spécialement à ceux que j'appellerai des *artistes officiels*, des artistes jurés, employés préférablement par les magistrats de la ville et *généralité de Bourdeaulx*, je crois devoir entamer mon sujet en rappelant l'importance de *Burdigala*, la cité gallo-romaine dont les divers dépôts de nos Antiques contiennent tant de débris de temples, de théâtres, de thermes, de tombeaux, qu'on a peine à concevoir que nous n'ayons pas encore un musée digne de ces richesses monumentales. Ces débris démontrent, par leur style et leurs proportions, que Bordeaux, au premier siècle de notre ère, était une des villes où l'influence des arts gréco-romains avait pris un grand développement. Voilà le vrai point de départ de nos premières écoles artistiques locales, et c'est d'après les modèles d'architecture, de sculpture et sûrement aussi de peinture qu'ils avaient sous les yeux que s'inspirèrent les premiers artistes nés dans la capitale de la seconde Aquitaine. Leurs disciples et leurs successeurs travaillèrent pour les ducs de Guyenne, les rois d'Angleterre, les administrations conventuelles, paroissiales, diocésaines et pour les magistrats de la vieille cité bordelaise.

Mais des artistes gallo-romains qui habitèrent à Bordeaux et qui l'embellirent, que nous reste-t-il? Deux noms inscrits sur des stèles funéraires; celui d'un peintre et celui d'un sculpteur; sur la première stèle on lit : D. M. (Diis manibus) CALENVS PICTOR; sur un autre cippe se trouve le nom, ou plutôt le surnom gracieux d'un statuaire, il s'appelait AMABILIS; noms d'origine romaine et dont le premier rappelle un membre de la famille Fufia.

Le musée provisoire des antiques de Bordeaux possède trois cippes sur lesquels se lit le nom de la famille AMABILIS; les bas-reliefs de ces tombeaux paraissent être de la même main, et, sur l'un, le sculpteur s'est représenté, comme le décrit M. Jouannet dans une dissertation sur les inscriptions funéraires découvertes à

Bordeaux en 1826 [1] : « c'est un vieillard à longue barbe, assis, sculptant son tombeau, coiffé d'un large bonnet, vêtu d'une tunique et d'un manteau tombant derrière les épaules; il est chaussé de cothurnes ou brodequins. » M. le comte de Clarac, qui a publié une table alphabétique des artistes de l'antiquité, à la suite de son catalogue des *Antiques du Musée royal*, ne cite pas les noms qui viennent d'être reproduits.

Du troisième siècle, arrivons au sixième, et Grégoire de Tours, comme le rappelle Emeric David, nous signalera des architectes, des sculpteurs, des peintres francs employés dans la construction ou la décoration des monuments de Bordeaux : « ce ne sont point des artistes venus de l'Italie, ce sont des barbares qui ont exécuté ces grands ouvrages [2] », dit le vieil historien. Comme on le pense bien, pour ces époques lointaines, il faut marcher non-seulement dans les ténèbres, mais à grands pas.

Dans le premier volume des *Rôles gascons* [3], transcrits et publiés par M. Francisque Michel, on lit à la date du 29 octobre 1242 la mention suivante, n° 1259 : *De quadam imagine empignoranda mandatum est Johanni Mannsel quod, quia Rex significavit quod non habet in capella Regis vadia usque ad summam CC marcarum quod imaginem Sancte Marie preciosiorem impignoret ita quod in loco honesto deponatur. — Teste Rege, apud Sylvam* XXIX *die octobris* 1242.

Au milieu et sur la fin du quatorzième siècle, dans les comptes de l'Archevêché de Bordeaux publiés par M. Leo Drouyn, il est fait mention de deux peintres bordelais : Garin de Canton ou Cantor (*Garinus de Cantor*) et Guillaume de Cantor (*Guillelmus de Cantor*); ils habitaient la paroisse Saint-Paul. Le premier fut chargé, le 21 avril 1354, de peindre les armes de l'archevêque dans le grand portail de l'Archevêché, et, en 1384, le même peignit le catafalque de Bertrand de Roqueis [4] et 28 écussons. (Probablement une litre

[1] Près de l'ancien lycée, dans le mur de l'antique enceinte de Bordeaux. *Actes de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Bordeaux*, année 1827.

[2] *Histoire de la Peinture.*

[3] Les Rôles gascons sont des documents de la chancellerie royale d'Angleterre relatifs aux affaires de ce pays avec les provinces anglaises de l'ouest de la France, documents conservés à la Tour de Londres.

[4] Archevêque de Bordeaux qui, d'après Lopès, mourut le 15 mars 1384, et fut enseveli proche du grand autel, du costé du midy. *L'Eglise métropolitaine et*

qui entourait le sanctuaire.) Ces travaux ne se rapportent qu'à des peintures d'armoiries, à l'*Art décoratif*, comme on dit de nos jours.

Pour le quinzième siècle, les recherches ont été plus fructueuses; aussi ne citerai-je que les principaux artistes de cette époque, qui travaillèrent à Bordeaux. Le premier, dont le nom a été révélé par la transcription d'un acte capitulaire de l'ancienne fabrique de l'église Saint-Michel, transcription faite par M. le marquis de Puifferrat, est un maître maçon, un architecte, comme nous l'appellerions maintenant, qui, le 13 mai 1448, fit le marché suivant : « Par acte retenu « par Me Jean Pauterii, notaire, les syndics et fabriqueurs de Saint-« Michel nommèrent Jean Botarel, pour avoir l'inspection et la « conduite des ouvrages de maçonnerie nécessaire pour l'église « Saint-Michel aux conditions portées par le dit acte et pour 40 francs « bordelais de rétribution par chaque année. »

Puisque je viens de parler de la vieille église Saint-Michel, j'ai hâte de rappeler Johan Lobas, ce grand ingénieur architecte, ce véritable maître de l'œuvre du vieux clocher, aux flancs vermiculés par les arquebusades des guerres civiles des seizième et dix-septième siècles, maintenant totalement transformé, sous prétexte de restauration, par les grands et beaux travaux de M. Paul Abadie, membre de l'Institut, décédé. Le clocher moderne est certainement bien plus monumental que celui de Johan Lobas, mais il est incontestablement moins historique, car ce n'est pas de lui que le fameux ingénieur Vauban disait dans son projet, fait à Bayonne le 16 avril 1680, pour transformer la tour en citadelle, destinée à maintenir les Bordelais sous l'autorité despotique de Louis XIV : « On peut dire quelle commande du mousquet tout le quartier « des mutins et que toutes les fois qu'il y aura trente hommes « dedans, il est impossible qu'on y puisse faire aucun mouvement, « ni assemblée considérable qui n'en soit découverts. » Le nom de Lobas, tel que le porte le registre des dépenses de l'œuvre et fabrique Saint-Michel [1], traduit en français par Lebas, se trouve cité par tous ceux qui ont écrit sur le vieux clocher, mais il en est peu qui

primatiale Saint-André de Bourdeaux. Bordeaux, G. de La Court, 1668, p. 255.

[1] Despensa feyta per lobra et fabrica de St-Myqeu de Bourdeu per nos, Grimon Eyquem (le grand-père de Michel de Montaigne) et Pey deu Grava, prestre, deu 1 jorn de septèbre 1486.

aient fait ressortir sa prépondérance dans cette importante construction; on l'a souvent confondu, et mis au rang des habiles ouvriers qu'il avait sous ses ordres; dans mon livre sur les œuvres d'art qui décorent les édifices religieux de Bordeaux, je lui ai rendu toute la justice à laquelle il avait droit, ce qui n'a pourtant pas empêché un biographe moderne de qualifier Lebas, *maître en charpenterie*, et de lui donner le prénom de *Nicolas*.

Il est donc utile d'insister de nouveau sur le nom et le véritable caractère de ce grand artiste bordelais du quinzième siècle.

La *Couronne margaritique*, de Jean Lemaire, publiée dans l'édition des *Illustrations de Gaule et singularités de Troyes* (Lyon, J. de Tournes, 1549), nous fait connaître le peintre Antoine Petit, de Bordeaux, que je soupçonne être l'auteur du portrait du roi Louis XI, peint, vers 1476, pour le chapitre de la cathédrale de Bordeaux, portrait qui fut payé trois écus d'or, comme il est constaté dans les actes capitulaires dont on doit la publication au zèle infatigable de M. Leo Drouyn.

Aux dates 1491 et 1492, j'ai trouvé dans le registre de la fabrique Saint-Michel, dont il a été déjà parlé, le nom d'un peintre d'origine flamande, Me Hans; voici le texte du registre, en langue gasconne : « Item plus, paguey lo XXVe jorn de mars (1491) à mest. Hans, per pintar las armas deu Rey, et la tēnitat, et nra dona, et St Myqueu, et....? monte..... 1 f. 4 ardits.

« Lo VIIe jorn d'octobre (1492) au dit mestre Hans, per daurar la dita Crotz et lo banet et per pintrayre, sur la tela, la ymage de St Myqueu, monte tot XVI f. »

En 1494, Raymon Macip, maître maçon, acheva le clocher de l'église Sainte-Eulalie, ainsi que nous l'apprend M. Gaullieur, dans ses *Bordelais inconnus* (1877, p. 4).

Avec le seizième siècle, le grand siècle de l'art en France, les peintres, sculpteurs et architectes connus qui travaillèrent à Bordeaux deviennent sensiblement plus nombreux. Ne voulant pas tomber dans des redites, je ne citerai que les moins connus : « Le peintre de la Cour du Parlement de Guyenne, Luc Machirque, qui d'après l'ordonnance faite au receveur des exploits, reçut le 30 avril 1546, dix-sept écus pour un tableau », et le *maistre des œuvres du Roy en Guyenne*, Guirault de Pomier, mort vers 1525, « *l'an que le Roy Françoys fut pris* », comme on lit sur son épitaphe

encastrée dans le mur du bas côté septentrional de l'église Sainte-Eulalie. Guirault est l'artiste que le regretté Félix de Verneilh pensait être l'architecte de la jolie porte couronnée de mâchicoulis hourdés, qui se voit sur la façade de l'ancien port de Bordeaux, et qui arrêtait si souvent les regards de M. Thiers, lors de son séjour douloureusement forcé en 1871. Enfin, nous arrivons à des faits plus précis relativement à l'enseignement des arts à Bordeaux, par l'existence d'un *peintre officiel de l'Hôtel-de-Ville*, charge qui se perpétua régulièrement jusqu'en 1793.

Dans le tome II des *Archives de l'Art français*, page 125, une liste des peintres officiels de la Jurade bordelaise, accompagnée de quelques notes, a été déjà publiée par M. Gustave Brunet, à l'aide de renseignements fournis par M. Detcheverry, ancien archiviste municipal. Ce sont les notes de M. Brunet que je vais compléter en les faisant précéder de l'indication de deux documents, bien curieux pour l'étude des arts à Bordeaux, et par la communication de *lettres inédites sur l'ancienne école de dessin* par le chevalier de Bazemont, l'un des peintres ordinaires de la Ville.

C'est dans la collection des volumes de la Société des Archives historiques de la Gironde que se trouvent deux contrats d'une curieuse importance pour le sujet qui nous occupe. Il s'agit de la venue à Bordeaux, vers la fin du seizième siècle, d'un peintre que je soupçonne encore d'origine flamande, et qui reçut fort bon accueil des maire et Jurats, puisque, d'après le premier contrat, il fut accordé, dans une maison qui dépendait du collége de Guyenne, un logement à Jacques Gaultier, peintre.

Le libellé de l'en-tête de ce contrat ne laisse aucun doute sur les traditions qui se conservaient au vieil hôtel de ville pour l'enseignement des arts : « Saichent tous comme de tout temps et antienneté toutes républiques bien instituées et ordonnées ayant entre aultres chozes singulièrement déziré retirer à elles et en leurs villes des meilleurs et plus expérimentés artizans qu'il leur estoigt possible, tant pour l'instruction de la jeuneese que pour servir au public et pour bonifier les dictes villes, à l'exemple desquelles, messieurs les maire et jurats de cette ville de Bourdeaulx estant advertis que Jacques Gaultier, peintre, estoit en ceste ville et quil estoit assez bien expérimenté en l'art de la peinture, l'auroient appelé en la maison de ville et remonstré que sil se voulloit avec sa famille

retirer en ceste dicte ville et s'y faire sa rézidence, ils laccommoderoient de logis pour quelque temps en icelle ville et sy le gratifieroient d'ailleurs d'autres choses et exemptions; ce que Gaultier leur auroyt accordé soubz les pactes et conditions que cy après seront déclarés [1]. »

Ces conditions étaient qu'il était accordé à Jacques Gaultier sa demeurance avec sa famille dans une maison du collége de Guyenne pour cinq ans, à dater du 1er septembre 1579, sans qu'il fût tenu de payer louage et s'il ne veut demeurer dans ce logement, il lui sera loisible de le sous-louer pour se soulager d'une autre location qu'il fera à sa fantaisie. Gaultier était en outre exempt de la garde des portes; du guet, soit de jour ou de nuit; de faire manœuvre ou factions; de payer aucun impôt; de loger aucuns gens de guerre. Ce contrat était signé de Armand de Gontault de Biron, maire et gouverneur de la ville et maréchal de France, et des jurats en exercice. A l'expiration de ce contrat, il fut renouvelé aux mêmes conditions pour deux années par les nouveaux jurats, « tant pour eulx que « pour messire Michel, seigneur de Montaigne, chevalier de l'ordre « du Roy, alors maire de la dicte ville [2] ».

Les délibérations de la Jurade, dans le cours du seizième siècle, ayant été détruites, il est impossible de rechercher la date de la nomination de Jacques Gaultier comme peintre de l'Hôtel de ville; mais les conditions énoncées dans les contrats qui viennent d'être cités indiquent les fonctions officielles qu'occupait cet artiste. Ce fut *Jas le Roy* et non Jos(eph) Roy, cité par M. Gustave Brunet, qui prit la succession de Gaultier; sa nomination daterait du 10 septembre 1610, à raison de 60 livres par an. La délibération de la Jurade portait qu'il commencerait à travailler aux tableaux (portraits) des Jurats. (Voir les *Archives de l'Art français*, t. II, p. 126.)

D'après l'acte de mariage de Le Roy, que je dois à l'obligeance de M. Communay et qui vient d'être nouvellement découvert, cet artiste, comme le précédent, serait originaire des Pays-Bas; il semble même que tous les artistes distingués qui se trouvaient à Bordeaux, vers la fin du seizième siècle et le commencement du

[1] *Archives historiques de la Gironde*, t. III, p. 467. Minutes de Destival, notaire; communication de M. Detcheverry.

[2] Archives départementales, série E, notaire Delaville. Communication de M. Ducaunnès-Duval. *Archives historiques du département de la Gironde*, I, p. 369.

dix-septième, venaient du nord de la France et au delà : L'acte de mariage du peintre est daté du 2 septembre 1594. Il est énoncé comme suit : « Articles de mariage entre Joes Le Roy, maître peintre, natif de la ville de Dame (sans doute Dam au comté de Flandre, royaume de Belgique, 5 kilomètres nord-est de Bruges), demeurant maintenant à Bordeaux, paroisse Puy-Paulin, et Jehanne Benoist, fille naturelle et légitime de feu Me Jehan Benoist, praticien, et de Bertrande... » L'artiste signe : Jas Le Roy.

A Le Roy succéda, le 24 janvier 1625, Guillaume Cureau, qui serait mort, d'après M. Detcheverry, vers la fin de l'année 1647. J'ai trouvé sur ce peintre, dans le fonds des Augustins, aux archives départementales de la Gironde, que « l'an 1629, le 24 novembre, les jurats « de la ville de Bourdeaux passèrent contrat au dit Guillaume Cureau « pour faire un retable à notre maître autel, au prix de trois mille « trois cent livres », lequel contrat ne fut point exécuté. M. Detcheverry donne des détails sur le nombre des portraits de Jurats que cet artiste doit peindre et sur leur prix. Son successeur fut Philippe Dehay, qui prêta serment le 29 février 1648 et mourut en 1665, puisque, le 6 juin de cette même année, Antoine Leblond lui succéda comme peintre de l'Hôtel de ville. Ce dernier mériterait une étude spéciale, car il paraît avoir été le promoteur de l'établissement à Bordeaux de la première *École académique de peinture* qui s'intitulait, à tort, *Académie;* il paraîtrait même, d'après les registres de l'ancienne Académie royale de peinture de Paris, que Leblond aurait usurpé le titre de peintre du Roy, dont il se qualifiait à Bordeaux; je reviendrai peut-être un jour sur ce Leblond de la Tour et ses confrères de l'École académique, bien peu connus malgré l'excellente notice de M. Jules Delpit : *Fragment de l'histoire des arts à Bordeaux*[1].

Ce fut Marc Leblond de la Tour, fils du précédent, qui succéda à son père, en 1690, et qui eut à son tour pour successeur Nicolas François de Bazemont, nommé le 14 septembre 1742. Sur Bazemont, peintre d'origine portugaise, les *Archives de l'Art français* n'ont donné que des notules très-brèves. Je crois avoir les éléments d'une notice plus complète que tout ce qui a été dit jusqu'ici. Voici d'abord, d'après l'annaliste Bernadau, qu'il faut toujours consulter

[1] *Actes de l'Académie des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Bordeaux*, 1853.

avec défiance, mais qui est le plus ancien des écrivains bordelais dont les ouvrages fournissent des indications sur Bazemont, ce qu'on lit dans le *Viographe Bordelais*, p. 279 :

« Bazemont, habile peintre portugais que Tourny détermina « à se fixer à Bordeaux et qu'il créa professeur de l'École publique « de dessin dont cette ville fut dotée par l'illustre intendant en 1744. « Cette nouvelle école fut dirigée, avec distinction, pendant un quart « de siècle par Bazemont. Ce n'était point un artiste ordinaire; indé- « pendamment de plusieurs morceaux de génie qu'il composa pour « cette ville, il est auteur d'un *Dictionnaire didactique d'architec-* « *ture civile et militaire*, ouvrage important et bien écrit que la « mort l'empêcha de publier et dont on voit le manuscrit à la Biblio- « thèque de Bordeaux. » Ce récit n'est point exact; il résulte d'abord des notes publiées par M. Gustave Brunet, dans les *Archives de l'Art français*, tome II, page 125, que Bazemont fut élu peintre de la mairie de Bordeaux le 14 septembre 1742. Ce n'est donc point l'intendant de Tourny, arrivé le 30 août 1743, qui fit prendre à l'artiste la résolution de se fixer dans cette ville, puisqu'il y occupait déjà des fonctions officielles. Pour la réouverture de l'École de dessin, qui avait existé déjà dans le collége de Guyenne, son rétablissement se fit sous le double protectorat de l'intendant et des jurats, comme le dit très-nettement le mémoire que je joins à cet exposé.

D'après les comptes de la ville, Bazemont recevait comme peintre de la Jurade 600 livres et comme maître de l'École de dessin la même somme; son logement à l'hôtel du gouvernement était évalué 300 livres retenues sur ses appointements, ce qui les réduisait à neuf cents livres [1].

Mais il est important de faire remarquer que ce ne fut qu'en 1748, après quatre ans d'expérience et douze ans de sollicitations, que Bazemont obtint 600 livres, ayant à sa charge bien des frais et n'ayant en réalité pas d'appointements fixes, puisque la délibération de 1748, en lui accordant la gratification de 600 livres, avait ajouté ces mots : « sans tirer à conséquence ». Ce qui est certain, c'est que ce peintre, qui enseignait la figure, le paysage et les éléments d'architecture, mourut presque dans l'indigence, vers le mois de

[1] Soit 225 livres par trimestre. On trouve les reçus des gages de Bazemont et de son successeur, Leupold, aux Archives municipales de Bordeaux, série GG, carton 305.

mars 1770. Dans une lettre de sa veuve aux jurats, par laquelle, vu ses infirmités et ses soixante-dix-huit ans, elle demandait l'augmentation de la rente de 25 livres par mois qui lui était faite, la veuve Bazemont rappelait que son mari était mort après vingt-sept ans de travaux et de sacrifices.

Le *Dictionnaire* de Heinecken, tome II, page 222, dit : « Le chevalier Bassemont (François) a dessiné quatre vues de Bourdeaux, que P. P. Choffard a gravées, en 1755. » Je ne connais que deux de ces gravures : 1° *Vue de la ville de Bourdeaux et de ses promenades du côté du Château-Trompette ;* 2° *Vue de la porte et place Bourgogne sur le port de la ville de Bourdeaux*, mais je sais qu'il existe dans des collections particulières deux dessins originaux de Bazemont représentant, l'un la *Place du palais de l'Ombrière,* et l'autre le *Château-Trompette ;* ce sont probablement les sujets des deux autres gravures citées par Heinecken. Les deux seuls portraits peints par Bazemont, que je connaisse, sont d'une médiocrité incontestable, mais à vrai dire ils datent des derniers temps de sa vie. En résumé, Bazemont n'était point un artiste ordinaire, comme avait raison de dire Bernadau, mais il fut bien loin de composer « des morceaux de génie » ; c'était un professeur zélé, intelligent, enthousiaste de son art, fort généreux, et qui, pendant vingt-cinq ans, fut *le seul* professeur officiel d'une École qui comptait, relativement à la population de l'époque, plus d'élèves que notre école actuelle; voilà les titres réels qui recommandent son souvenir : conservons donc le nom de Bazemont dans le rang honorable et modeste des hommes utiles et vraiment dévoués.

Jean-Jacques Leupold fut le successeur de Bazemont et le dernier peintre ordinaire de l'Hôtel de ville ; il fit partie de l'ancienne Académie de peinture, sculpture, architecture civile et navale de Bordeaux; et prit part aux salons bordelais du dix-huitième siècle, dont j'ai fait réimprimer les livrets en 1883, avec des *Notices biographiques sur les artistes qui prirent part à ces expositions;* j'y renvoie donc, me bornant à rappeler que Leupold, d'origine suisse, était né en 1730, et qu'il mourut à Bordeaux, le 19 septembre 1795, laissant un fils, qui devint professeur distingué d'hydrographie, de mathématiques transcendantes et de physique, président de l'Académie des Sciences, belles lettres et arts de la même ville, et fut le promoteur de la première exposition de la Société philoma-

thique, en 1827. C'est la mémoire du fils du dernier peintre officiel des jurats, qui est conservée par le nom d'une rue de Bordeaux.

Charles MARIONNEAU,
Correspondant de l'Institut, membre de l'Académie de Bordeaux.

ANNEXES.

MÉMOIRES DE BAZEMONT ADRESSÉS AUX JURATS.

I. MÉMOIRE SUCCINT CONCERNANT L'ÉCOLE DU DESSEIN

Au mois d'aout 1744 l'école du dessein qui avait cy devant existé dans le college de Guienne, fut retablie sous la protection de Monseigneur l'Intendant et de Messieurs les Maire, sous Maire et Jurats, et il fut arrêté que ce serait pour les enfans de Bordeaux seulement. Le remontrant fut flatté de lespoir de certains apointemens si cette entreprise réussissait.

En 1745 le nombre des Ecoliers s'acrut si fort, soit par les enfans de Bordeaux, qui se presenterent, soit par les Etrangers que lexposant crut devoir admettre à cause de leur bonne volonté, qu'il falut solliciter une classe plus grande, laquelle fut accordée.

En 1746 cet établissement paraissant assuré le remontrant sollicita les apointemens dont on l'avoit flatté, il exposa la peine qu'il prenoit, les dépenses qu'il étoit tenu de faire, il obtint de la bonté de Monseigneur et de M^rs^ les Magistrats une somme de 200 livres à titre de gratification.

En 1747 même gratification.

En 1748, à la rentrée d'après St-Martin, Monsieur de Rostan, commissaire general de la marine, attentif au bon ordre et aux devoirs de sa charge, voulut que lesjeunes hydrographes aprissent à dessiner le païsage conformément à l'ordonnance de la marine, livre 1 titre 8 du professeur d'hydrographie, art. 2, et qu'ils obtinssent du professeur un certificat de leur aplication et de leur progres. Ce nouvel ordre attira dans la classe du remontrant plus de 80 écoliers au delà de ceux qui y étoient déjà. La classe devenue encore trop petite, Monseigneur y pourvut et M^rs^ les Magistrats y concoururent aussi. Par cet ordre les travaux et les dépenses du remontrant ayant très considérablement augmenté, il en fit des représentations; et au mois de janvier dernier, il lui fut accordé, sous l'agrément de Monseigneur, une gratification de 600 fr. A la délibération qui adjuge cette somme au remontrant on ajouta ces mots, *sans tirer à conséquence*. Le grand nombre descoliers se soutenant toujours, et devant

indubitablement augmenter, vers le mois de février ou mars (car ce fut alors que l'augmentation vint l'année dernière) le remontrant a fait ses représentations, il a exposé ses depenses qui se multiplient chaque jour et sur l'avance qu'il a faite cette année de près de 300 fr pour un second poële, Messieurs les Magistrats luy ont oposé ces mots : *sans tirer à conséquence,* dont on semble conclure que lexposant ne doit rien prétendre, attendu qu'il n'y a rien de déterminé, rien de fixe à son sujet.

Le remontrant a recours à Sa Grandeur et il l'a suplie tres humblement de considérer que ses classes étant surpied et dans un tel état qu'on en doit plus craindre sa chute ; c'est sans contredit le cas de donner des apointemens au professeur. Il ne grossira pas ce mémoire d'une foule de raisons qu'il a en sa faveur ; il dira seulement que sans cela il seroit le seul qui travailleroit et même tres considérablement sans retirer aucun profit de ses peines. Partant, lexposant à cet égard se flatte qu'il luy sera adjugé une certaine somme fixe et certaine soit à titre d'apointemens, soit à titre de gratification, de laquelle il sera payé chaque année, sans quil ait besoin de se pourvoir pour raison de ce.

Lexposant joindra icy un article sur lequel il demande un règlement.

Voici le fait :

Lorsque les hydrographes vinrent dans la classe, ils y apporterent le tumulte et le bruit et augmenterent considérablement les travaux de l'exposant, il représenta que la classe ayant été établie dans son principe pour les enfans de Bordeaux, bien que certains Etrangers eussent été admis, cependant ce n'avait été que par tolérance et pour ne pas enfouïr les talens dont certains d'entreux etoient doués et qui étoient connus au remontrant que cela ne donnoit pas droit a tous les Etrangers d'y venir sous pretexte quils etoient en hydrographie, quil netoit pas tenu de leur montrer le païsage ni la figure a ceux qui en ont besoin, il représenta que cela tournoit a son domage, que d'ailleurs letablissement resistoit a lintroduction des Etrangers, dont il requeroit quil fut etabli que les Etrangers qui viendroient dans la classe pour apprendre le païsage ou la figure, etc. payeroient 24 livres ou autre somme qu'il plairoit ordonner.

Après en avoir communiqué a Votre Grandeur, en présence du remontrant, Messieurs les Jurats lui dirent ne vouloir point faire de règlement a ce sujet et quils se remettoient à la discrétion de lexposant.

En conséquence de cette faculté lexposant étoit fondé a se faire payer, cependant il n'a jamais rien exigé, il y a même des Ecoliers en Hydraugraphie si indigens quel exposant se feroit conscience d'en rien recevoir.

Il est bien vray quil voulut exiger cette somme de deux écoliers auxquels il ne voulut pas délivrer de certificat a la premiere requisition, mais ce netoit pas tant par intéret que pour leur faire sentir quils setoient très

mal comportés a son égard, ses deux jeunes gens portèrent leur plainte à Monsieur le commissaire qui les admit sans certificat, en quoy il sappe son propre ouvrage, parce que si chaque écolier lui porte une raison de même valeur lécole sera bientot désertée par les hydrographes; le remontrant souhaiteroit que cet endroit du présent mémoire fut communiqué à Mr le commissaire, persuadé quil est qu'il nentend pas sans doute que lexposant donne ses soins a des Etrangers et cela gratis, ce qui ne seroit certainement pas juste. Dailleurs lecole est seulement pour les jeunes gens de Bordeaux, au moyen de quoy lexposant est convaincu que Mr le commissaire se preteroit volontiers à cette idée.

Partant sur le second objet lexposant demande humblement quil luy soit formellement permis de prendre des Etrangers qui se présenteront pour aprendre le païsage, la figure, etc., telle somme qui sera trouvé à propos et pour la sûreté de cette retribution il plaira à Mr le commissaire de nadmettre aucun hydrographe que sur latestation du remontrant sous lofre qu'il fait de ne rien exiger de ceux que leur indigence en dispensera.

Les Srs Muret de Limoge et Sebrit de l'Amérique. Le premier nayant que trois mois a rester icy et nayant pour toute dispositions que le desir de se mettre vis a vis de son état, est parvenu par les soins particuliers que jay pris de son education, (je dis particuliers parce que non seulement je lay instruit hors des heures d'exercice, mais encore je lui ay prêté des desseins) est parvenu dis je non seulement a copier juste, mais même a commencer a dessiner quelques petites partyes de paysages d'après nature.

Le segond entra à lecole le 10 novembre 1748 et m'obligea, par son inconduite et ses écarts, à le chasser au mois d'avril suivant, il rentra le 25 juillet à la sollicitation de son correspondant et il quitta à la fin de septembre 1749.

Se sont, en aparence ces deux Mrs qui ont indisposé contre moi Mr le commissaire genl. A la vérité jexigeois quils me satisfassent de la façon dont Monseigneur Lintendant et Messieurs les jurats m'en avaient laissé la liberté.

Par où Votre Grandeur saperçoit que cetoient deux ingrats ; l'un a meconnu mes soins et mes attentions, l'autre la grace que je luy avois faite en le recevant une segonde fois.

II. MÉMOIRE SUR LE COURS D'ARCHITECTURE.

MESSIEURS,

M. de Bazemont, votre peintre ordre, professeur du dessein depuis plusieurs années avec quelque succès, sensible autant qu'il peut l'etre aux dernieres bontés que vous avés temoignées a sa classe pour exciter lemu-

lation, saisit avec empressement les occasions de concourir a cet objet.

Frappé de la beauté des divers Edifices qui s'élèvent en Ville, soit par les soins et la magnificence de Mr l'Intendant et de la Magistrature, soit par le goût des particuliers ; l'exposant a conçu le projet de faire des élèves qui, en prenant dans sa classe les éléments de l'Architecture, puissent ensuite se former et devenir habiles à la vue des ouvrages merveilleux dont la Ville se remplit et se décore dans toutes ses parties.

D'autre part les maîtres architectes ayant inutilement tenté d'avoir une école d'architecture ont invité l'exposant à montrer cette partie du dessein si belle, si nécessaire et qui doit nécessairement produire de si grands fruits, et sur ce que l'exposant parut incliner à cette invitation, ils lui demandent chaque jour quand ce sera qu'il commencera ses leçons afin d'y envoïer des élèves ou ceux de leurs enfants qu'ils destinent à leur profession

L'exposant a donc dessiné nombre d'exemplaires des cinq ordres d'architecture, les uns faibles, les autres forts, c'est à dire plus ou moins chargés, plus ou moins ornés, chacun desquels est accompagné d'une explication des termes de l'art relatifs aux différentes parties qu'ils représentent, ainsi les jeunes gens que vous avés, messieurs, confiés à ses soins, pouront en sortant de sa classe concourir eux-mêmes et entrer pour quelque chose dans l'exécution des beautés qui se multiplie chaque jour en cette ville.

Ces derniers ont couté à lexposant des depenses ou des peines, les dépenses ne sont pas à la vérité bien considerables, n'étant question que de papier, de crayon et d'encre de la Chine.

Il n'en est pas de même des peines que les modèles ont couté pour les composer dans les règles de l'architecture moderne et en donner toutes les justes proportions, lexposant peut assurer qu'aiant voulu se faire soulager dans la multiplication d'une partie de ces desseins, et ayant proposé den faire des copies a un homme dont lunique talent est de copier ces sortes d'ouvrage, ce particulier lui en a demandé 3 fr. de la pièce et deux jours pour chaque dessein..... Cest dailleurs l'afaire des yeux, et il ne faut que les voir pour juger du tems et des soins nécessaires pour les finir, il nen est pas ainsi de leur composition.

Ce n'est pas assés de distribuer des modeles, afin d'instruire les eleves et de les faire profiter, il faudra leur faire une explication raisonnée des termes de l'art exposés succintement dans les desseins, et des parties qui leur seront montrées, la leur faire aprendre par cœur, leur en demander et faire rendre compte, opérations indispensables pour cette partie du dessein et qui exigeront un tems considérable, ce qui obligera le professeur ou de multiplier ses leçons ou den prolonger le tems de chaque classe.

Ajoutant aux instructions qu'il donne actuellement, une partie aussi essentielle, aussi interessante et aussi fructueuse dans une ville dont les décorations augmentent à vüe par des edifices de toute espece : lexposant oze se flater que connoisseurs et équitables comme vous êtes, messieurs, ses peines et ses soins ne seront pas perdus ny ses travaux sans récompense..... et il continuera ses vœux pour la santé de Messieurs les Magistrats.

COPIE D'UNE LETTRE ÉCRITE PAR M..... DE TOULOUSE A M..... DE BORDEAUX

Mon cher Ami, je conserve toujours du goût pour le dessein, je m'y amuse même quelquefois et j'y trouve agréablement de quoi me délasser de mes occupations. Je regrette encore aujourd'huy ce tems heureux où libre de toute espèce de soin, je pouvais cultiver un Art que j'aimeroi toujours avec passion. Je n'ai pas oublié que je dois le peu que jen sçai au cher M. Bazemont, et j'aprends avec bien du plaisir que sa classe fleurit de plus en plus. Je n'en suis point surpris; un Professeur qui, comme lui, joint à beaucoup de sçavoir autant de zèle que de patience, Surmonte aisément les obstacles attachés à la Naissance des Etablissements; mais je doute que cette Classe soit jamais érigée en Académie, comme vous semblez le croire. Il ne suffit pas que M. Bazemont aporte les dispositions nécessaires à un Professeur pour l'exécution d'un tel projet, il ne suffit pas que la sale soit ornée et le Modèle posé pour former une Académie; Sans les Elèves, Sans les dessinateurs tous ces préparatifs Seront inutiles : or, où trouver ces Élèves, ces dessinateurs? Seront ce les Etrangers qui viendront peupler cette Académie? mais ne donneront-ils pas au contraire la préférence à l'Académie Royale, où les grands Modèles, le Nombre des rivaux, les prix, les distinctions, tout excite et nourrit également l'émulation? Seront-ce vos concitoyens qui lui fourniront des Sujets? Faible ressource; il ne faudrait rien moins qu'une expérience de 7 Années pour Se désabuser, car depuis 1744 que l'Ecole de dessein fut établie dans votre Ville, en est-il Sorti un Sujet en état de dessiner, je ne dis pas d'après Nature, mais même d'après la Bosse? A peine S'en est-il formé quelques uns assez forts pour Copier passablement une Académie d'après un dessein du Professeur, d'où vient cela? C'est que dans votre ville on ne donne point et même on ne peut pas donner à l'étude du dessein le tems que cet Art exige; c'est que cette classe se renouvelle presque tous les 2 ou 3 ans.

En Effet les jeunes gens de chés vous passent ordinairement leurs premières années dans les colèges ou chés les Maîtres Écrivains, quelques

uns parmi le grand nombre ont alors de l'amour pour le dessein, très peu de la disposition ; ceux là le Suivent quelque tems et la lenteur du succès les dégoute ; ceux-ci sont plus constants, mais ne s'y attachent que pour remplir leur loisir. Bien tot il faut prendre un parti : alors des occupations plus sérieuses et plus importantes succèdent aux amusements : on abandonne l'art pour s'apliquer à la science de son État : Nous l'avons éprouvé vous et moi : pendant mon séjour à Bordeaux, Tems destiné à mon éducation, je suivais mon penchant pour le dessein ; vous aviés la même passion et la même facilité : les choses changerent ensuite de Face, le soin de ma Fortune me rapelle à Toulouse, la même raison vous fit abandonner cet agréable exercice pour endosser la robe, et de tous les écoliers de Notre tems il n'en est peut être pas un qui n'ait déserté la classe de M. Bazemont pour embrasser quelque état.

Vous me répondrés, peut être, que ce que je viens de dire n'a lieu que pour les jeunes gens destinés aux sciences et au Commerce, et que ceux qui embrassent la Marine ou certains arts doivent nécessairement aprendre à Dessiner et y donner le tems.

Je Conviens que le dessein est nécessaire aux Marins et que plusieurs Artistes doivent le posséder S'ils veulent se rendre recommandables ; mais j'ajouterai que le Païsage étant la Seule partie du Dessin utile aux marins et l'ornement presque la seule essentielle aux architectes, serruriers et autres ouvriers, un Modèle sera toujours inutile quant à eux... les Peintres, les Sculpteurs, les orphevres et les graveurs sont pour ainsi dire les seuls artistes qui doivent sçavoir dessiner la Figure et la pluspart des jeunes gens destinés à l'un de ces Etats manquent d'émulation, de gout et de talent. S'il s'en trouve un petit nombre qui réunisse ces avantages, Mille inconvénients les rendent Souvent inutiles ; ou leur fortune est trop médiocre et ils sont obligés de S'employer de bonne heure a de petites opérations de leur Art, même à des œuvres serviles dans la Maison paternelle, alors le dessein en souffre et le génie s'éteint ; ou les Parents manquent eux-mêmes d'émulation et négligent de cultiver les heureuses dispositions de leurs enfants ; mais je veux suposer qu'il y ait des jeunes gens qui, passionnés pour le dessein et doués de Talents se destinent à la Peinture ou à la Sculpture, je veux qu'animés par une Noble ambition, ils travaillent sans relache et avec succès, je veux enfin que leurs Parents concourent par toute sorte de moyens à leur avancement, ceux cy sans doute s'éleveront avec rapidité et auront bientôt besoin d'un Modèle, mais que les Sujets de cette Espèce sont rares ! et dès qu'ils auront acquis le degré de force nécessaire pour copier la Nature, ils quitteront leur Patrie et voleront à Paris pour se perfectionner. Ainsi la classe du dessein, toujours vuide de bons sujets ou de sujets forts,

restera dans un état de faiblesse, d'où tous les soins du professeur ne sçauront la tirer.

Monsieur de Tourni, cet illustre Protecteur des Arts, pourroit seul donner la vie à cet établissement, mais ce vaste Génie qui embrasse et conçoit Tout avec autant de facilité qu'il exécute avec promptitude, a sans doute cru ce Projet impraticable dès qu'il ne l'a pas formé, il connoit très bien l'esprit de légèreté, le Génie et le peu d'émulation de vos habitants, il est cependant domage qu'une ville aussi florissante que la votre soit privée d'un si bel ornement.

Hà Pourquoi me direz-vous la Ville de Bordeaux le cédera t-elle à celle de Toulouse dont l'académie de dessein a formé de grands Sujets? hé pourquoi vous demanderai je à mon tour, les sciences ne fleurissent elles pas à Bordeaux comme à Toulouse? vous en sentés bien la raison, Mon cher Ami, c'est que la Ville de Toulouse est dans un Païs de terre et dans une position désavantageuse Pour le commerce. Ses habitants n'ont, pour ainsi dire que deux états à suivre, les sciences ou les arts. Ils doivent y fleurir davantage, parce qu'il y a plus de Sujets qui les cultivent. Celle de Bordeaux, au contraire, se trouve dans la situation la plus heureuse, elle communique avec l'Océan et la Méditerranée, elle étend son comerce non seulement dans les différents états de l'Europe, mais même jusques dans le Nouveau Monde, sa magnifique rade peut recevoir près de mille vaisseaux et l'on peut dire que c'est la Ville de France dont le Commerce maritime est le plus considérable, aussy n'y respire t'on que le commerce. Presque tous vos jeunes gens de famille l'embrassent ou se jettent dans la Marine, il est même peu d'artisans aisés qui n'y destinent leurs enfants, et ceux-cy répondent aux desseins de leurs Parents avec d'autant plus de zèle qu'ils sont charmés de s'élever au dessus de l'état où la Naissance les avoit placé. Quels sont donc les Enfants qui cultivent les Arts dans votre ville? ceux précisément qu'une fortune médiocre force d'embrasser la profession de leur Père, et qui se trouvent par cette même raison dans l'impuissance de faire de grands progrès. Voilà, Mon cher, pourquoi les arts languissent à Bordeaux, tandis qu'ils fleurissent à Toulouse. Après cela serés vous étonné que l'établissement d'une Académie soit impraticable chez vous quoiqu'il ne l'ait pas été autre fois dans Notre ville? je pourrois ajouter qu'il s'en faut bien que Notre Academie se soutiene glorieusement, elle décline de jour en jour et je suis persuadé que ce sera bien encore pis dans 30 ans d'ici, que seroit-ce donc s'il était question d'en établir une.

Quoi qu'il en soit vous devez cependant vous féliciter que Monsieur de Tourny et vos Magistrats aient levé cette classe de dessein : il est heureux pour votre jeunesse detre tombé entre les Mains d'un Professeur dont la

capacité, la douceur et la Patience répondent aux bonnes intentions des Fondateurs. Les gens de goût sy exerceront utilement ; les Artistes s'y perfectionnent et, graces aux soins de Monsieur de Rostan, les Marins cultivent un art Nécessaire à leur Etat puisque les ordonnances de nos Rois le leur enjoint. Pour retirer de cette Classe tous les Avantages qu'on peut en attendre, il ne manqueroit plus que de l'unir a celle de mathémathique comme on l'a fait à celle d'hidrographie.

Quelle utilité, me direz-vous, d'unir la classe de mathématique à celle du Dessein? cette première est toujours déserte, à peine voit-on chaque année 4 écoliers sous Mr Thésis. J'avoue que cette Classe est bien négligée. J'ai suivi deux ans Mr Thésis et j'ai cru en entrevoir la cause. M. le Duc de la Force en fondant la chère (*sic*) de Mathématique y attacha une modique pension pour un Professeur qui dicteroit chaque année un Traité. Mr Thésis qui réunit la double qualité de profond calculateur et de grand géomètre suit parfaitement l'esprit du fondateur ; mais il est forcé de se borner chaque année au Traité du calcul et aux Éléments de géométrie, Par ce que chaque il na que de nouveaux écoliers : ceux des années précédentes curieux d'aller plus loin, se lassent de revenir Sur les premiers Principes, ils abandonnent la classe et souvent l'étude des mathématiques. Le moyen donc de les retenir seroit d'engager Mr Thésis a donner deux cours chaque année; il dicteroit aux Commençants les éléments du calcul et de la géométrie et aux anciens ecoliers tantot un traité de Géométrie Pratique, tantot un traité du Nivellement, tantot un traité de la Sphère, tantot un traité de l'Architecture civile et militaire, etc., il n'est pas douteux qu'alors cette classe deviendroit Nombreuse; l'officier, l'ingénieur, l'architecte s'empresseroient daller sous cet habile Professeur prendre d'utiles leçons, et les uns et les autres etudieroient chés M. Bazemont la Partie du dessein qui leur seroit nécessaire. Votre ville pourroit alors se suffire a elle Même; il s'eleveroit chaques jours dans vos murs des hommes illustres et utiles à leur Patrie, au lieu que vous manqués de tout; car vous ne pouvés pas dire que vous avés seulement un Architecte. Tous ceux que jai connu chés vous usurpoient ce titre, ils manquoient de principes et ne sçavoient ni lever ni laver un plan. Aussi quand vous devés faire batir un édifice tant soit peu considérable, etes vous obligé de faire venir quelque ingénieur ou architecte de Paris pour le diriger.

Vous avés encore une objection à me faire, Mr Thesis est-il obligé d'entrer deux fois le jour et de s'épuiser par les veilles et par le travail pour donner deux cours chaque année? Non sans doute; mais pour l'y engager il faudroit que votre Hôtel de Ville grossit sa pension et si elle était proportionnée à son Mérite elle seroit très honorable. En voilà assés pour cette fois. Vous mavés demandé une longue lettre, celle cy l'est rai-

sonnablement, et même trop; car elle vous ennuyera peut-etre. Au reste tant pis pour vous. Pourquoi vous avisés vous de fixer mon travail, peut être une autre fois serez vous plus discret. Adieu [1].

X

UN ARTISTE SCULPTEUR DE BOURGES

AU QUINZIÈME SIÈCLE

NOTICE

SUR ANDRÉ SUPPLICE OU SULPICE

M. Bion de Marlavagne, dans son intéressante *Histoire de la cathédrale de Rodez,* en signale les belles stalles du chœur [2]. « Elles furent, dit-il, l'œuvre d'un menuisier de Marvejols (Lozère), appelé André Sulpice [3]. Nous possédons, ajoute-t-il, le traité que l'évêque et le Chapitre passèrent avec lui, le 9 mai 1478. C'est un acte fort curieux. Tout ce que l'artiste doit faire y est minutieusement prévu... ...le tout doit être conforme au modèle du chœur de l'église de Béziers, *ad totalem modum et effigiem chori ecclesie Bitterensis,* modèle qu'André Sulpice a montré à l'évêque [4]. »

Nous n'avons pas à décrire l'œuvre du sculpteur, nous dirons seulement, comme M. de Marlavagne, que les stalles de la cathé-

[1] Cette lettre n'est malheureusement ni signée, ni datée. Il en est de même des deux mémoires de Bazemont. Le tout est extrait des *Archives départementales de la Gironde,* série C. Fonds de l'Intendance.

[2] Paris, 1875, un volume in-8°.

[3] M. de Marlavagne emploie le nom de *Sulpice* au lieu de *Supplice,* comme porte le texte. Cette transposition de *l,* dit-il, est très-commune dans les titres anciens. Le patois de nos contrées, ajoute-t-il, supprime même complétement la lettre *l.* On dit *Saupice* pour *Sulpice.* Dans nos Archives départementales, série E, nous avons cependant un document de 1627 qui désigne Jacques de Crussols, marquis de Saint-*Supplice.*

[4] *Histoire de la cathédrale de Rodez,* p. 63.

drale de Rodez suffiraient toutes seules pour illustrer le nom d'André Sulpice.

Cet artiste était-il Gévaudanais ?... en présence des documents officiels nous sommes forcés de déposséder la ville de Marvejols de cette illustration et de la rendre à la ville de Bourges.

André Sulpice vint se fixer à Mende, en 1462, où il fut appelé par l'évêque ou par le Chapitre cathédral. Voici à quelle occasion. Le pape Urbain V, né dans le diocèse de Mende, avait entrepris, sur un plan plus vaste, la reconstruction de l'antique cathédrale romane de cette ville; mais la mort du pontife, arrivée en 1370, laissa l'œuvre inachevée.

L'invasion anglaise, la guerre des Bourguignons et des Armagnacs, dont le Gévaudan fut le théâtre, ne permirent pas de longtemps de reprendre les travaux. Ce ne fut que le 7 septembre 1452[1] que le prévôt du Chapitre cathédral, Guillaume de Cénaret, posa la première pierre de la continuation de l'édifice. La reconstruction, terminée en 1462 [2], permit de s'occuper des embellissements intérieurs du nouvel édifice. C'est alors que l'on s'adressa à André Sulpice, sans doute déjà connu par des travaux de sculpture dans sa ville natale.

Le diocèse de Mende dépendait alors de la métropole de Bourges, et il n'en fut distrait qu'à l'époque de l'érection de l'archevêché d'Albi, en 1678. Il n'est pas étonnant que les dignitaires de l'évêché de Mende, en rapports fréquents avec l'autorité métropolitaine, et dans leurs voyages à Bourges, aient connu l'artiste berrichon.

André Sulpice se rendit à Mende vers le mois de septembre 1462, accompagné de quelques ouvriers intelligents qui devaient le seconder dans ses travaux [3]. Les chanoines lui donnèrent à prix fait les boiseries du chœur. Le contrat fut reçu par le notaire Jalvin. Un retard, provenant du fait des chanoines, ne permit pas à Sulpice de mettre immédiatement la main à l'œuvre ; il en porta ses plaintes au Chapitre, « attendu, dit-il, que ce retard lui causait un très-grand préjudice, obligé d'entretenir inoccupés plusieurs ouvriers [4] ».

[1] Archives départementales de la Lozère, série G, 1447. *Inventaire des Archives du Chapitre de Mende.*

[2] *Id.*

[3] Archives départementales de la Lozère, Liber rubeus, f° 16 v°, G, 1084.

[4] Archives départementales de la Lozère, Liber rubeus, f° 16 v°, G, 1084. Anno

Dans cet acte, André Sulpice est désigné comme étant originaire de Bourges, *oriundus civitatis Bituricensis*. D'autres documents que nous mentionnerons bientôt lui assignent la même ville pour le lieu de sa naissance, et parmi ses ouvriers se trouve un de ses concitoyens, Jean Pessamen, menuisier de Bourges [1].

Enfin nous avons un acte plus explicite encore, puisqu'il désigne la paroisse de notre artiste : Notre-Dame de Fourchaut : *Andreas Supplice civitatis Biturricensis et parochie Beate Marie de Fichaut* [2]. Le doute n'est plus possible.

En 1884, je m'adressai à mon collègue, M. Boyer, archiviste du département du Cher, pour avoir des détails sur cette église de Fichaut. Quelques jours après il me fournit gracieusement les indications demandées. « L'Église paroissiale de Fourchaud, me dit-il, la sixième par le rang de nos seize églises paroissiales, est considérée comme une des plus anciennes de la ville, dont elle occupait le point de la partie centrale (la cité, par opposition à la ville construite en dehors de l'enceinte gallo-romaine).

« Cette église a porté divers noms depuis le quatorzième siècle : de Fiscalis, la Feschault, — la Feichaut, — la Fischault, — la Fichault, — la Forchault. Ce dernier nom a fini par devenir, au quinzième siècle, la Fourchaud, et finalement le Fourchaud... Cette église a disparu sans qu'il en reste pierre sur pierre. »

Les travaux des chaises du chœur de la cathédrale de Mende durèrent pendant cinq années environ, preuve de leur importance et des soins apportés à leur exécution ; elles devaient être « *bonas et pulcras* ».

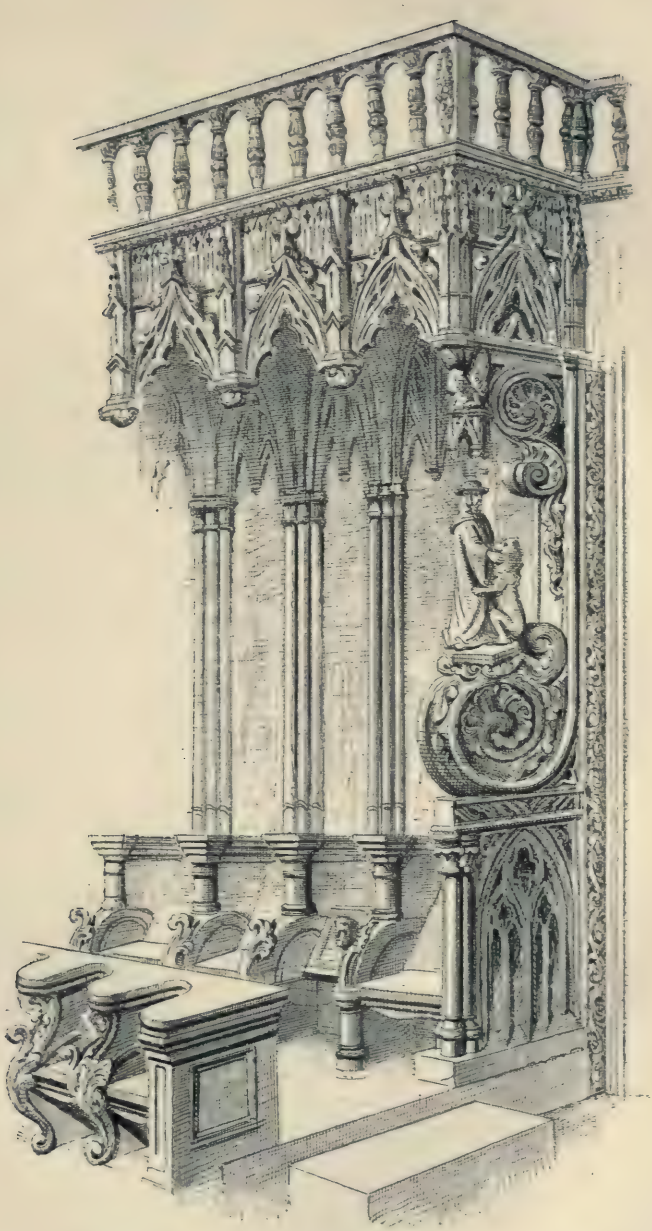
L'atelier d'André Sulpice était établi dans les maisons appelées le Marchastel, en face de la cathédrale et à son couchant [3].

Domini 1462 et die veneris XVI oct. congregatis et in capitulo ecclesie Mimatensis..... canonicis, supervenit Andreas Supplice, oriundus civitatis Bituricensis, lignifaber, qui eisdem dominis exposuit ipse ad precium factum sub certo precio dudum cepisse de faciendo cathedras chori ecclesie... verùm cum jam fuerit mensis et ultra efluxis quod idem Supplice requisiverit dominos Capituli de incipiendo ipsum opus et continuando, ipsique domini fuerint et sunt morosi in sui maximum prejudicium, et maxime cùm per ipsum mense et sine opere tenuit tres ou quatuor famulos et se ipsum...

[1] Archives départementales de la Lozère, série E. Registre de Me Torrent, notaire, fo 31 vo. Teste Johanne Pissamen, lignifabro, oriundo Buturis.

[2] Archives départementales, série G, 1084, Liber rubeus, fo 17 vo.

[3] In domibus appellatis Mauricastri, videlicet in illa camera in qua idem Andreas



STALLES DE LA CATHÉDRALE DE RODEZ

(Mémoire de M. André.) — Pl. V, p. 234.

Le 13 mars 1468, notre sculpteur fit l'acquisition d'une partie de maison, le magasin ou boutique (*operatorium*) et le premier étage, pour la somme de 96 moutons d'or 4 gros, chaque mouton de la valeur de 16 sous tournois[1].

Par acte du même jour il devint propriétaire de tout l'immeuble, c'est-à-dire de la cave (*cripta*) et des étages supérieurs. Le vendeur et l'acquéreur laissèrent à deux experts le soin d'en fixer la valeur.

Cette maison était située dans le quartier de Chapnau et dans la rue Basse[2].

Le 15 août suivant, André Sulpice donna le solde du prix de son acquisition. L'acte fut passé dans l'église cathédrale de Mende et derrière le grand autel : *retro altare majus ecclesie cathedralis*, ce qui donnerait à penser que notre artiste en était toujours à l'exécution des travaux à lui confiés en 1462.

Nous le trouvons encore à Mende au mois de février 1469. Ce même jour, il passa un acte de compromis avec les héritiers d'un nommé Giral Meynier, à l'occasion d'un évier et égout à établir dans un mur mitoyen de leurs maisons[3].

André Sulpice, on le voit, avait acquis droit de cité à Mende; toutefois son séjour dans cette ville devait avoir un terme; l'habile artiste alla ailleurs exercer son talent.

De Mende, il se rendit à Marvejols; ce qui donna sans doute lieu, dans la suite, de dire qu'il en était originaire... *magistrum Andream Supplici menuserium loci Marologii diocesis Mimatensis*[4].

Du diocèse de Mende et de la ville de Marvejols, André Sulpice se dirigea dans le diocèse de Rodez. Il exécuta à Villefranche les stalles des Chartreux, et, peu après, en 1473, celles de Notre-Dame de la même ville[5].

M. de Marlavagne nous dit qu'il ne serait pas impossible qu'il eût aussi sculpté les stalles de l'abbaye de Locdieu, qui sont du

suo officio lignifabrorum operabatur. (Torrent, notaire, série E.) Sur l'emplacement de ces maisons se trouve aujourd'hui la place Sainte-Marie.

[1] Archives départementales, série E (Registre de Me Torrent, notaire).

[2] Via per qua itur à Macello civitatis Mimatensis ad portale de Angiran.

[3] Archives départementales, série E, Registre de Me Torrent, notaire.

[4] *Histoire de la cathédrale de Rodez*, p. 302.

[5] *Id.*, p. 64, note.

même style et de la même époque ; mais, ajoute-t-il, nous n'en avons aucune preuve [1].

André Sulpice est aussi l'auteur des boiseries de l'église de Béziers, qui servirent de modèle pour celles de la cathédrale de Rodez, puisqu'elles devaient être : *ad totalem modum et effigiem chori ecclesie Bitterensis,* modèle que l'artiste montra à l'évêque et aux chanoines avant de passer le bail à prix fait [2].

Les stalles de Rodez, commencées en 1478, sont sans contredit le plus beau titre de gloire de l'artiste berrichon ; elles furent auss le dernier produit de son ciseau. L'ouvrage fut terminé dans l'espace de huit années.

André Sulpice toucha lui-même vingt-cinq livres en 1489, mais il mourut peu de temps après. Son fils et son héritier universel, Étienne Sulpice, donna une autre quittance le 3 décembre 1490 [3]. Toutes les conditions stipulées dans le contrat du 9 mars 1478 avaient été fidèlement exécutées.

André Sulpice parcourut avec honneur une longue carrière. Nous avons pu le suivre, dans ses diverses pérégrinations, pendant près de quarante ans. Partout sur son passage il laissa des chefs-d'œuvre de sculpture. Si Mende et Marvejols, et peut-être encore d'autres églises du diocèse, ont vu périr, lors des guerres de religion, les belles boiseries dues au ciseau de l'artiste berrichon, ce qui reste de lui dans l'Aveyron, ne serait-ce que les stalles de la cathédrale de Rodez, suffit amplement à illustrer le nom d'André Sulpice, que la ville de Bourges doit être fière de compter au nombre de ses enfants.

Ferd. André,

Archiviste départemental, membre de la Société d'Agriculture, Sciences et Arts de la Lozère, à Mende.

Mende, le 28 janvier 1886.

[1] *Histoire de la cathédrale de Rodez,* p. 64.
[2] *Id.*
[3] *Id.*

ANNEXE.

BAIL A PRIX-FAIT DES STALLES DE LA CATHÉDRALE DE RODEZ.

9 mai 1478.

Sequentes conventiones et pacta fuerunt habite et passate inter reverendum in Christo patrem et dominum Rhutenensem episcopum et suum venerabile Ruthenense capitulum et dominum operarium dicte ecclesie et dominum Petrum Andree procuratorem fabrice ecclesie Ruthenensis nomine ejusdem fabrice ex una parte;

Et magistrum Andream Supplicii menuserium loci de Marologio diocesis Mimatensis ex altera :

Et primo fuit conventum per et inter dictas partes, quod dictus magister Andreas debet tenetur et promisit facere totum chorum Ruthenensis ecclesie ab utroque latere de fuste extisa et minutata, completum cathedra episcopali sive pontificali et aliis sedibus altis et bassis omnino et penitus munitum, et ornatum sive fabricatum ad totalem modum et effigiem chori ecclesie Bitterensis; cujus ibidem formam seu protraitum idem magister ostendit; quam formam dominus Petrus Valentini secum retinuit. Quequidem chori latera protendentur ab ingressu porte nove usque ad torsenas ante majus altare dicte ecclesie stantes.

Item faciet et complebit desuper revestituram sedum decens ambulatorium quo possit fieri circuitus dicti chori, et muniet repositoriis ad partem parietum lateralium circuitus dicti chori et pro ponendo paramenta ejusdem congrue et decenter.

Item portas dicti chori et torseriarium et ascensus revestiarii in pede dicti chori existentis pariter faciet et complebit juxta rey exhigentiam congrue et decenter, et nichilhominus quatuor portas magnas introytus utriusque lateris dicte ecclesie cum suis portanellis et revestimentis modo et forma per eum oblatis.

Item et ad operandum et complendum premissa omnia et singula habebit continuo septem famulos artifices et scientes in arte menusarie sive lignorum sculptores qui secum operabuntur in materia fabricationis dicti chori cathedre et portarum suis expensis et sumptibus ac denariis de infra dicto pretio persolvendis.

Item et pro perficiendo et penitus complendo predicta omnia et singula cum predictis famulis sive artificibus secum habebit et sibi necessarium esse dixit terminum octo annorum continuorum ab incepto opere computandorum quemquidem terminum domini prelibati sibi concesserunt.

Item et pro alimentis sui ipsius, sue uxoris et unius ancille ac dicto-

rum septem famulorum artificium pro dicto opere et pro dicto tempore sibi dabuntur seu solventur ipso durante quinginta et quinquaginta sextaria bladi, medietas frumenti et medietas siliginis mensure Ruthene, pro quolibet anno dictorum VIII° annorum computando sexaginta sextaria, solvendo tamen sexaginta sextaria mixtim ex frumento et siligine quolibet anno, ut dictum est, ita quod singulis annis quibus operabitur tradatur et sibi solvatur congrua quota.

Item similiter pro toto tempore predicto et operis complemento solventur sibi sex viginti decem pipe vini portate in predicta villa et mensure dicte ville, computando et solvendo pro quolibet anno quindecim pipas vini et alias juxta rotam dicti temporis et operis prout supra.

Item pro uno bove et quatuor porcis salsandis singulis annis dictorum octo annorum solventur sibi undecim libras turonenses que ascendunt pro toto dicto tempore quater viginti octo libras turonenses et ultra duodecim libras turonenses pro additamento cathedre episcopalis et portarum, et sic in cumulo pro dicto carnalatgio dabuntur sibi centum libre prorota temporis et operis prout supra.

Item ultra et pro integro pretio universali pro hiis omnibus operandis perficiendis et integre complendis ad modos et effigies predictos sibi solventur et promissi solvere fuerunt per dominos predictos videlicet reverendum ni Christo patrem et dominum Ruthenensem episcopum, operarium et procuratorum fabrice videlicet mille septingenta libras turonenses monete turonensis.

Quequidem summa sibi satisfiet per congruas partes divisa annuatim sicut opus predictum per ipsum continuabitur unde sibi in aliis provideat et suis famulis quos habiturus in numero jam dicto satisfaciat de stipendiis eorum prout volet et opus requiret.

Item providebitur sibi per dominum nostrum seu ejus ex parte de domo congrua et libera ad inhabitandum et operandum et perficiendum predictum opus pro se et famulis ac familia jam dictis durante dicto tempore nisi infra dictum tempus esset completum penitus juxta modum prenotatum.

Item pariter providebitur sibi de materiebus videlicet fustibus, postibus, clavis in opere necessariis et glutino duntaxat expensis fabrice, in aliis sibi ipse magister Andreas providebit prout operis exhigentia postulabit.

Et pro premissis omnibus et singulis tenendum, servandum, attendendum et complendum modis et formis superius contentis dicti domini reverendus in Christo pater ac dominus Rhutenensis episcopus, dominus Petrus Blanchissonis operarius, dominus Petrus Andree procurator et nomine fabrice, presertim pro solvendo predictas summas et rerum quantitates eidem magistro Andree bona fabrice erga eum et suos, ipse magister Andreas pro se et suis, pro complendo, attendendo et de puncto ad punc-

tum perficiendo omnia et singula prescripta erga dominos episcopum capitulum et fabricam sese in propria persona sua que bona mobilia et immobilia realiter mutuo et invicem obligaverunt et yppotecaverunt.

Actum in aula episcopali Ruthenensi die VIIII^a madii anno Domini millesimo quadringentesimo septuagesimo octavo presentibus Reverendo patre et domino, domino Petro de Chalenconiio, Sancte sedis apostolice prothonotario, venerabilibus viris dominis Stephano de Cortinis in legibus licentiato et in decretis baccalaureo officiali predicto, Glanderio de Castronovo, Joanne de Malorivo canonicis Ruthene, dominis Petro Valentini, Petro Ramundi de Paderiis priore de Brussaco, Johanne Sabbaterii rectore de Blansaco, Guillelmo Bertrandi et Johanne Drulha presbiteris Ruthene habitatoribus testibus requisitis et me Gregori notario.

(Arch. de l'Aveyron, Fonds du Chapitre de Rodez, original sur papier dans la caisse de la fabrique, et *Histoire de la cathédrale de Rodez*, par M. DE MARLAVAGNE, p. 303.)

XI

LES BLUT

PEINTRES CAMBRESIENS

(SEIZIÈME ET DIX-SEPTIÈME SIÈCLE)

En 1585, Jean de Montluc de Balagny, gouverneur de Cambrai de l'autorité du duc d'Alençon, depuis tantôt quatre ans, voyait sa famille s'augmenter par la naissance de deux enfants dont il était le père. Grâce à la haute position de celui-ci, le baptême de ceux-là se faisait avec solennité, « le treizième jour de février ».

On suspendait partout les armes du noble personnage, avec « l'ordre de Saint-Michel à l'entoure d'icelles », et l'on élevait sur la place du grand marché un « eschafault » avec piliers, où estoient posés quatre mannequins pisans vin blancq et clairet », pour désaltérer le populaire [1].

[1] Comptes du domaine, 1584-1585, f° 57 (Archives communales).

Ces divers décors étaient l'œuvre de « Jehan Blut, painctre [1] », mentionné alors pour la première fois, et qui est comme le membre initial d'une famille d'artistes de ce nom.

On le voit ensuite laver, vernir et renouveler « le fond, les frizes, dessoubzs et deseure, d'azure, du tableau » représentant l'entrée de feu l'archevêque Maximilien de Berghes, placé dans la salle échevinale où le peintre accomplissait également d'autres travaux [2].

Il peint encore les armes de la Reine mère en sept exemplaires qu'on met en divers points de la ville [3].

De 1589 à 1591, il est occupé à une besogne abandonnée exclusivement aujourd'hui aux peintres en bâtiments [4] ; mais il est superflu de rappeler que les artistes d'alors en se livrant à des labeurs de ce genre ne croyaient point manquer de dignité professionnelle ni compromettre leur réputation.

En cette dernière année, par marché, il décore en grisaille, — « de blancq et de noir », — la salle basse de la maison du concierge de l'Hôtel de ville, peint la cheminée et en dore de fin or « les médalles », — médaillons — moyennant 83 livres tournois [5].

En 1593, il « painctz limaige de la Vierge Marie et les deux anges de costé », au parquet de la chambre de paix [6].

Deux ans après, le roi Henri de Bourbon faisait, le 11 août, son entrée dans Cambrai que, sans combattre, il avait conquis l'année précédente grâce à une complète volte-face de Balagny, dépourvu à cet égard de tout scrupule. C'est le signal de fêtes, de festins, de réjouissances à l'éclat desquels le peintre Blut concourt.

Il reproduit à profusion les armes de France et de Navarre que l'on entoure de couronnes de lierre et que l'on suspend partout, depuis la Porte-Neuve, sur le passage du royal cortége. Ces armes, l'artiste les reproduit aussi, mais alors à l'huile et de fin or, au fond des plats où l'on sert « les gelées » au banquet que le magistrat offre, dans son hôtel communal, à son hôte auguste [7].

[1] Même compte, même folio.
[2] Compte de 1584-1585, f° 61 v°.
[3] *Id.*, f° 65 v°.
[4] Compte de 1588-1589, f°s 54 v° et 60 v°.
[5] Compte de 1590-1591, f° 58 v°.
[6] Compte de 1592-1593, f° 192.
[7] Compte de 1594-1595, f° 47.

L'année suivante, en mai 1596, le peintre redevient badigeonneur, puis — détail curieux — remplit une sinistre besogne. La peste est derechef à Cambrai, où d'ailleurs elle semblait s'être établie à demeure, tant ses ravages y étaient fréquents et nombreux. Les médecins, afin d'éviter, autant que possible, de devenir eux-mêmes les véhicules de la contagion, ne sortent plus qu'armés, aux frais de la ville, d'une longue canne, aux couleurs vives, qui les fait reconnaître de loin et avec laquelle ils tiennent à distance les passants qu'ils rencontrent, pour éviter tout rapprochement sinon tout contact. Par surcroît de précaution, ceux qui avaient été contaminés portaient aussi de leur côté, dans le même but, un bâton blanc. C'est Blut qui peint pour dix sous ces funèbres avertisseurs, en même temps qu'il orne à la détrempe, et pour six livres en août, « l'huis » de la chambre des quatre hommes (administrateurs des travaux de la cité), d'un saint Roch et d'un saint Adrien, alors les objets d'un culte plus fervent que jamais [1].

Le pouvoir laïque n'était pas seul à reconnaître le talent de Jean Blut et à le mettre en œuvre ; le clergé lui rendait une égale justice en lui confiant des travaux divers.

Dans les « Mémoriaux de l'abbaye de Saint-Aubert », conservés aux archives du Nord, on lit la mention suivante :

« Ce jourd'hui XXIXe de décembre 1597, a esté faict par Mon-
« sieur le Prélat de St-Aubert avec Me Jean Bluts, peintre, le
« marché qui s'ensuit : assavoir que ledit Me Jean sera tenu peindre
« de noir et enrichir dor es endroicts qu'il conviendra, certain
« tableau dont ostension lui a este faicte, avec telle histoire qu'il
« plaira audit Sr Prélat faire paindre au petit tableau d'en haut
« et les escriteaux qu'il lui baillera, désigné pour l'épitaphe du feu
« damp Adolphe de Povillon, à son trespas religieux et receveur
« de l'abbaye de St-Vaast en Arras, et frère au dit Sr Prélat,
« et l'avoir achevé en dedans trois sepmaines d'huy, datte de cestes,
« bien suffisamment comme il conviendra, moyennant la somme
« de dix-huit florins qui lui seront payés par ledit Sr Prélat,
« après la dicte paincture achevée. Fait à la maison abbatiale dudit
« St Aubert et ainsi accordé, les jours et an ci-desus. » Suit le monogramme du peintre.

[1] Compte de 1596-1597, f°s 59 v° et 60 v°.

En 1598, c'est la porte d'une « grange » (un magasin) aux provisions militaires, qu'il historie « d'une Vierge Marie, ung saint Anthoine et saint Adrien et aultres choses ». Ensuite, il nettoie les effigies du consistoire et vernit huit de ces portraits [1].

En 1600, il termine toute la peinture, entreprise depuis deux ans, de la « Chapelette », petit sanctuaire élevé à un bout de la grande place, où l'on célèbre chaque matin, à l'aube, une messe pour les voyageurs et les ouvriers [2].

Pour cette entreprise il avait passé avec les quatre hommes un marché s'élevant à 160 livres, outre le prix duquel on lui paye, l'œuvre accomplie, 16 livres de gratification, « pour le récompenser de son travail, signament de ce qu'il a fait mieux et davantaige qu'il n'estoit submis [3] ».

On sait que ces peintures consistaient en la représentation de personnages sacrés ou célestes, en ornements divers; mais le « marché » n'ayant pas été retrouvé, on ne peut préciser davantage.

En 1595, aidé des habitants qui souffraient avec impatience le joug tyrannique de Balagny, le comte de Fuentès avait reconquis Cambrai au roi d'Espagne. En 1601, Leurs Altesses l'Archiduc et l'Archiduchesse, gouverneurs des Pays-Bas, visitaient la capitale du Cambresis, qui renouvelait en leur honneur l'accueil fait six ans auparavant au roi de France. Armoiries, théâtres, emblèmes, devises, exercent de nouveau le pinceau de Jean Blut, qui, pour un salaire de 64 livres, fait tout le décor, jusqu'à des imitations de jaspe [4].

Puis, comme le peintre semble avoir pris pour règle, diversité, après qu'il a doré une légende pour les armes de la ville mises à la bretèque de la maison commune [5], l'année suivante, dans un même article du compte du domaine, de 1601-1602, qui fournit ces détails, on le voit dorer pour le clocher de l'église Saint-Martin le coq mis en manière de girouette au-dessus de la croix au sommet du monument; « escrire sur fer blanq trois ordonnances » de police du magistrat; peindre derrière l'autel de la chapelle de la chambre

[1] Compte de 1598-1599, f°s 85 v° et 104 v°.
[2] Compte de 1598-1599, f° 115.
[3] Compte de 1599-1600, f° 63 v°.
[4] Compte de 1600-1601, f° 52.
[5] F^o 58.

de paix, un agneau Dieu et des fleurs sur fond vert, et remplacer les armes de Balagny et de son fils, devenues des sortes d'emblèmes séditieux, par un motif moins compromettant [1].

La même année il enlumine et décore neuf figures nouvelles sculptées par Anthoine Petit, pour compléter les personnages de la Passion dans l'une des chapelles de la métropole, repeint et redore les autres. Il est alors qualifié « peintre de l'église de Cambrai » [2].

Depuis une vingtaine d'années que l'on trouve Jean Blut à l'œuvre, sa main sans doute à dû s'alourdir, et si l'on peut le suivre encore quelque douze ans, jusqu'en 1615, on ne le rencontre plus occupé que de travaux purement matériels, dénués de tout intérêt artistique, transcription d'arrêtés ou de défenses de police, sur fer-blanc, qu'il multiplie et qu'on peut nombrer à une centaine au moins [3], puis disparaît par voie d'extinction probablement; mais le nom de Blut ne se perd pas pour cela.

Léonard Blut peint en 1595 « la table d'hostel en la chapellette « sur le marchie; un crucifix, aux costés sainctz Jehan, Pierre et « Paul, dessoubz lesquels deux anges portent le Saint-Sacrement, « à fond d'assure semé de fleurs de lys ; les armes de Monseigneur, « de Madame, icelle de Mgr le marquis (que Jean effacera en 1602) « et celles de la ville », au prix de 18 livres [4].

En 1605, Léonard peint pour l'église Notre-Dame deux saintes images sur des « gonfanons d'armoysin » pour 120 livres, ce qui donne à ces peintures une réelle importance, et enlumine presque en même temps, pour 9 sous, une civière servant à porter la châsse du corps de sainte Maxellende [5].

En 1607, il rehausse, par la dorure, une peinture d'Adrien de Le Pierre, un *Ecce homo* placé sur la tombe du chanoine Florent de le Court, dans la chapelle de la Résurrection en l'église de Saint-Géry. En 1608, il fait dans une autre chapelle, celle de la Présentation de la Vierge, dans la même église et pour une autre tombe, celle de Gilles Gérardelle, aussi chanoine, le blason des armes du

[1] Compte de 1601-1602, f°s 101 v°, 105 v° et 111.
[2] Comptes de l'office de la fabrique (Archives du département).
[3] Comptes de 1602 à 1616.
[4] Compte de 1594-1595, f° 47 v°.
[5] Comptes de l'office de la fabrique.

défunt, et repeint un tableau dont le sujet n'est pas indiqué [1].

Il répare en 1610 une épitaphe dans l'église Notre-Dame pour laquelle il peint en 1618 les armoiries de l'Empereur et de l'Impératrice [2]; puis disparaît également après avoir été mentionné pendant vingt-trois années.

On trouve, sur la paroisse Saint-Nicolas de Cambrai, Léonard Blut déjà marié à Marie Gorez en 1602, où ils ont un fils, Jean. Il leur en naît aussi un, Anthoine, en 1632 [3].

Les exécutions testamentaires du chapitre Saint-Géry signalent en 1607 Bastien Blut, réparant au cimetière Saint-Martin une épitaphe que feu le chanoine de le Court, cité plus haut, y avait fait édifier [4]. C'est la seule mention, rencontrée, de cet artiste.

Bastien était aussi déjà uni par le mariage en 1606 à Jacqueline Grattepanche, car il lui naît cette même année un fils légitime [5].

La naissance d'un autre fils en 1616 indique que Bastien est toujours existant, comme le montrent les registres des paroisses de la Madeleine et de Saint-Nicolas [6].

En 1622, apparaît un nouveau membre de cette famille : Michel Blut. Il dore, dans l'église Notre-Dame, l'inscription et les armes d'une épitaphe dont il peint le revers à l'huile de rouge et de vert [7].

Ce genre de travail semble être la spécialité du peintre et le place relativement à un rang inférieur. C'est ce que confirme un état de marché passé devant notaire, le 2 octobre 1631, et transcrit dans le « livre des ordonnances » de l'échevinage de Cambrai. Ce « contrat », trop long pour être reproduit ici, est la suite d'une résolution prise par le magistrat, le 25 septembre précédent. Il a pour objet la décoration de la salle d'en haut de l'Hôtel de ville, où se font les assemblées ordinaires des personnes de qualité, celles des États généraux de la province, les festins et les banquets de ce même magistrat.

[1] Chapitre Saint-Géry, exécutions testamentaires.
[2] Comptes de l'office de la fabrique.
[3] Registres des paroisses, 58e vol., p. 17, et 185e vol., p. 129.
[4] Archives du département.
[5] Registres des paroisses : La Madeleine, vol. 64, p. 34.
[6] Registres des paroisses : Saint-Nicolas, vol. 127, p. 91.
[7] Exécutions testamentaires de la métropole (Archives du département). — Il résulte de la comparaison des dates que Léonard et Bastien ne sauraient être que deux frères ou deux cousins.

Tout, jusqu'au moindre détail, comme dans ces sortes de documents d'ailleurs, y est minutieusement et précisément indiqué.

Le peintre s'engage « de peindre et albastrer à la façon moderne » les deux cheminées dans les tons et avec les couleurs qui lui sont imposés; de « dorer les mollures, cornices, architraves, chapiteaux, fleurons, feuillages, etc., estoffer les imaiges » qui décorent cette salle, faire les armoiries et les « harpies » qui les supportent, couvrir les murs, les lambris, les croisées et autres parties, et de terminer « ledit ouvraige en tous ses poinctz par dedans le dernier « jour du mois de novembre, sans le pouvoyr aulcunement aban- « donner en fachon que ce fust, moyennant quoi » les échevins délégués pour traiter avec le peintre lui payeront 250 florins, dont 100 lui sont avant tout servis par provision [1].

Deux ans plus tard, Blut Michel dore, en l'église de Saint-Géry, au portail des carolles, élevé par les libéralités du chanoine d'Audregny, « les inscriptions et les globes », et repeint les « faces des images [2] » sculptées par Gaspard Marsy, le père, en 1603 [3].

En 1635, il est repris dans une pièce de procédure du 27 août, comme l'un des maieurs de la corporation des peintres, sculpteurs, verriers et brodeurs, réunis à Cambrai sous le titre de « Corporation des quatre styles [4] ».

En 1642, on célèbre un service religieux pour le « sérénissime cardinal Ferdinand, infant d'Espagne et frère unique du Roi ». Dans l'église, sur la tenture funèbre les armes du défunt, peintes par Michel, sont répétées soixante fois dans de petites dimensions et treize fois dans de plus grandes [5]. Après quoi, il n'est plus question de ce peintre.

L'année même où il se révélait, le 25 juillet 1622, Michel Blut s'était marié, sur la paroisse de la Madeleine, à Jeanne Langrand, en présence de Jacques Langrand, d'Adrien Grattepanse (le nom est ici francisé) et de François Blut [6].

Le 23 novembre 1642, en la paroisse de Saint-Gengulphe, dans

[1] Voir ci-après.
[2] Exécutions testamentaires Saint-Géry (Archives du département).
[3] *Gaspar Marsy*, par A. D.
[4] Archives communales, série HH. Peintres.
[5] Comptes du domaine, 1641-1642, f° 73 v°.
[6] Registres des paroisses, vol. 58, p. 96.

l'acte de baptême de l'un de ses fils, qui porte le prénom de son père, Michel Blut est qualifié peintre; et un chanoine de la collégiale de Saint-Géry, Me Vallé, et damoiselle Mairesse, femme du greffier de la ville, tiennent l'enfant sur les fonts [1].

De plus, le nom du second témoin du mariage du peintre, nom patronimique de la femme de Bastien Blut, Jacqueline Grattepanche, montre bien que tous ces Blut sont d'une même famille.

Cette observation trouve son application immédiate pour le troisième témoin, François Blut.

En 1647, un verrier de ce nom réparait la verrière du chœur de Notre-Dame, rompue depuis plus d'un demi-siècle, par le canon de Fuentès en 1595 [2]. Il n'apparaît qu'une fois dans les comptes.

La série se termine par un second Jean, cité pour la première fois en 1665.

Le roi d'Espagne, Philippe IV, vient de mourir. Cambrai célèbre les funérailles de son souverain avec une solennité extraordinaire. Le magistrat, les officiers et les serviteurs de la ville reçoivent à cette occasion des robes neuves et des gratifications pour les frais de représentation qui vont leur incomber. On sonne pendant deux jours, à grande volée, les cloches de toutes les paroisses. On jonche les rues de paille. On couvre les murs de la métropole de tentures de deuil, sur lesquelles on dispose douze grands blasons des armes du feu roi et soixante autres plus petits. Et, devant le cortége échevinal se rendant à l'église, conduit par les sergents de la prévôté, on porte ces mêmes armoiries royales, de très-grandes dimensions, peintes, avec toutes les autres, pour 75 livres, par Jean Blut [3], qui fait aussi pour la même circonstance d'autres travaux de son art, à Notre-Dame [4].

En 1667, à l'occasion d'une autre cérémonie funèbre, les obsèques de l'archevêque Gaspard Némius, Jean Blut peint aussi les écussons du prélat que l'église lui paye, somme relativement élevée, 154 florins [5].

En 1673, il travaille dans la même église à deux devants d'autel.

[1] Registres des paroisses, vol. 18, p. 25.
[2] Comptes de l'office, etc.
[3] Compte du domaine, 1665-1666, fos 75 vo et 76.
[4] Comptes de l'office, etc.
[5] Exécutions testamentaires, etc.

En 1677, il peint des blasons funèbres encore, pour les funérailles du comte de Bryas [1], frère de l'archevêque de ce nom, puis va rejoindre dans l'oubli ses ancêtres ou tout au moins ses homonymes.

Enfin, en 1708, Cornil Blut, un nouveau encore, badigeonne la grande sacristie de Notre-Dame [2] et ne peut guère, à ce titre, se recommander de son ascendant Jean 1er.

Les Jean et les Michel Blut, Blust, Blutte et même Blucque, — on trouve ces différentes orthographes — abondent dans les cent quatre-vingt-dix registres de paroisses, tous compulsés pour la rédaction de ces notes; mais des lacunes et le laconisme maintes fois exagéré des mentions contenues dans ces recueils d'ailleurs précieux, ne permettent pas de mieux préciser l'état civil de ceux qui viennent de nous occuper un moment.

A ces courtes indications se bornent donc les renseignements rassemblés sur une famille qui ne saurait se placer qu'à un rang fort modeste, sans doute, dans la hiérarchie de l'art, mais qui montre une fois de plus combien étaient nombreux alors ceux qui, à un titre plus ou moins élevé, ont appartenu à la catégorie des artistes artisans.

A. Durieux,
Secrétaire général de la Société d'Émulation de Cambrai.

APPENDICE.

Du vingt-cinquiesme jour de septembre an xvjc trente-ung.

Pour la décoration de la salle d'en haut.

Messieurs du Magistrat ayans diverses fois considéré meurement que leur salle d'en hault, où se font les assemblées ordinaires des personnes de qualité, tant pour celles des Estatz généraulx que des festins et banquetz de ce Magistrat, n'est enrichie et décorée souffysament au regard des cheminées, porge, fenestres et murailles, ont ce jourd'hui arresté et ordonné que le tout sera embelli de peintures et enrichissemens convenables au meilleur marchet que faire se pourra, et que les deniers néces-

[1] Comptes de l'office, etc.
[2] *Id.*

saires au payement de ce, seront prins de ceulx qu'Antoine le Long aurat à rechevoir cy après pour les scaulx des fermes; et affin que la présente ordonnance soit mise au plustôt à exécution deue, ont nommé et député honorables hommes, Jean Laude et Nicolas de Francqueville, leurs collègues, remectans à leur pourveue discretion lesdits embélissemens comme est dit cy-dessus.

MAIRESSE.

CONTRACT PASSÉ TOUCHANT LA SUSDITE DÉCORATION.

Comparurent en leurs personnes Michel Blutte, peintre de la résidence de ceste ville, d'une part, et honorables hommes Jean Laude et Nicolas de Francqueville eschevins de ceste ville, députez spéciallement de Messieurs du Magistrat, à l'effect cy après d'aultre, et recongnurent scavoir : Ledit premier comparant avoir convenu et accordé avec lesdits S^rs^ preznomez, parmy et moyennant le sallair que senssuivra, de peindre et colorer la salle denhault où se font les festins ordinaires de la maison et hostel de ville, comme sensuit : Premier. Il s'est submis et obleigé de peindre et albastrer à la fachon moderne et d'ung blancq pareil que luy a esté monstré à une cheminée de la maison dudit Sr Laude, les deux cheminées de ladite salle et dorer enthièrement touttes les mollures des cornices, architraves, mollures des colonnes, les chapiteaux, fleurons et feuilliages; et estoffer les trois imaiges d'enhault, ensemble les deux harpies tenans des armoiries en desoubz de la grande cheminée, comme aussy les fleuraiges de la petitte et de faire les armoiries de ladite ville au milieu d'ung fronteau de bois dicelle petitte cheminée, et quelques enrichissementz aux deux costez; en oultre, d'enrichir d'or et de leur couleurs, les deux armoiries de ladite grande cheminée en hault; item peindre touttes les murailles de ladite salle, de verd de montaigne meslé d'ung fin verd de gris, autant de l'ung comme de l'aultre, et d'ung fin blancq de plomb pur, sans aulcune meslange de croye, dont la première imprimure sera dudit pur blancq de plomb, avecq verd de gris pour le faire deschecer, le tout fin broyé avecq bonne huile de limise [1], et le tout en aprez couvert de verd comme dist est; bien entendu que lentour de touttes les murailles d'icelle salle sera par bas tout de fin noir à la haulteur de deux pierres. Item de vernir toutte la menuiserie, fenestres, porge et portes par le dedans de ladite salle, pour les ferrures des fenestres d'en bas des deux costez, enrichir ledit porge d'ung fillé d'or à chaque peneau, comme aussy les trois pilliers à l'adve-

[1] Huile de lin.

nant, et quand au dehors desdites fenestres il sera de mesme couleur que le reste de l'avant dite menuiserie, saulf qu'il sera à l'huille. Tout lequel ouvraige il sera tenu avoir faict et parfaict en tous ses poinctz, par-deans le dernier jour du mois de novembre, sans la pouvoyr aulcunement abandonner en fachon que ce fust, moyennant quoy lesdits S^rs^ eschevins députez ont promis payer et advancer comme ils ont ja faict audict Blutte, cent florins, et de payer encore aultres cent cinquante florins à fait que l'ouvraige avancera, ce que les parties ont respectivement promis tenir et entretenir de point en point sans aller en contraire sur les obligations ordinaires. Fait à Cambray par devant le soubz signé, greffier et notaire appostolicque, es présences de Mre. Laurens Gallet et de Bernard Preudhomme, tesmoins à ce requis et appelez, le deuxiesme jour d'octobre mil six centz trente et ung, CANONNE.

Livre des ordonnances, fol. 113 et 114.

XII

LES ORGUES DE NOTRE-DAME D'EMBRUN

NOTES ET DOCUMENTS

Les orgues de l'ancienne église métropolitaine d'Embrun jouissent d'une certaine célébrité, et à juste titre, surtout à cause de l'origine royale qui leur est attribuée, de leur forme élégante et de la beauté de leurs sons.

La première fois que j'ai entendu les orgues d'Embrun, il m'a semblé ouïr encore certaines orgues célèbres d'Italie, celles, par exemple, de l'abbaye de Cava dei Tirreni, près de Naples [1], ou celles, si suaves, de l'abbaye du Mont-Cassin [2]. Malheureusement, depuis la suppression de l'archevêché d'Embrun, les orgues de cette métropole abandonnée restent souvent muettes, faute surtout d'un artiste habile qui les fasse résonner.

[1] Voir notre *Essai historique sur l'abbaye de Cava*, 1877, p. 433.
[2] Cf. notre *Description historique et artistique du Mont-Cassin*, 1874, p. 144-5.

Les orgues de l'Église d'Embrun se trouvent dans la nef centrale, du côté gauche en entrant. Voici la description qu'en a donnée naguère l'*Inventaire des Richesses d'Art de la France*[1] : « Les « orgues sont soutenues contre le premier pilier par un encorbelle- « ment à neuf pans, séparés par autant de fines dentelures en bois « sculpté à jour. Au haut du cinquième pan, un cartouche orné « d'un cul-de-lampe portait un écusson de France-Dauphiné, « aujourd'hui caché. Au bas de l'encorbellement, plusieurs petits « personnages nus, sauf une légère draperie, et accroupis, sont « censés supporter les orgues. » Les orgues elles-mêmes se composent de deux jeux superposés. Le jeu supérieur est le plus important, il s'élève majestueusement jusque sous les voûtes de la grande nef. Le support de ce jeu est remarquable par des boiseries, « fine- « ment sculptées et ornées des écussons, aujourd'hui mutilés, de « France et de France-Dauphiné ». L'ensemble vu d'un peu loin est d'un très bel effet.

L'origine des orgues actuelles d'Embrun est loin d'être parfaitement connue. Les uns les attribuent à Louis XI, d'autres à Louis XIII, et quelques-uns à l'époque de Louis XV seulement.

Suivant Fournier, Albert et autres historiens, les orgues d'Embrun avaient été données par le roi Louis XI, et « les tuyaux de sa « montre étoient d'argent[2] ». « Mais, ajoute Albert, les hérétiques « du seizième siècle les ont détruits et n'y ont laissé que les portraits « de Louis XI et Charles VIII, son fils, dauphin[3]. »

Ailleurs Albert nous apprend que « les tuyaux de la montre ont « tous été refaits à neuf du temps de l'archevêque M. Foucquet ». — Bernardin-François Fouquet, on le sait, fut archevêque d'Embrun de 1741 à 1767. — « Cet orgue, ajoute-t-il, est un des plus beaux « qui se voyent en France[4]. »

Cependant divers connaisseurs, très-compétents, considèrent les boiseries qui ornent les orgues d'Embrun comme datant du temps de Louis XIII. C'était l'opinion de feu M. Barrelle, archiprêtre d'Embrun, et c'est celle de quelques amateurs embrunais. Récemment un artiste grenoblois, M. Eugène Charpeney, en repro-

[1] *Province, Mon. relig.*, t. I, p. 26, *b*.
[2] Albert, *Histoire du diocèse d'Embrun*, 1783, t. II, p. 342.
[3] *Ibid.*, p. 308.
[4] *Ibid.*, p. 242

ORGUES DE LA CATHÉDRALE D'EMBRUN

EXÉCUTÉES SOUS LOUIS XIII

(Mémoire de M. l'abbé Guillaume.) — Pl. IV, p. 250.

duisant par la photographie des orgues d'Embrun, a cru devoir suivre l'opinion communément admise; il les a attribuées, non point à Louis XI ou à Monseigneur Fouquet, mais à la libéralité de Louis XIII [1].

Avant tout, quelques observations doivent avoir ici leur place.

La dévotion de Louis XI envers Notre-Dame d'Embrun, qu'il invoquait souvent comme sa « bonne maîtresse », est fort célèbre. Quant à moi, je ne vois rien qui s'oppose à ce que ce prince ait donné à l'Église d'Embrun des orgues dont les tuyaux « étaient « d'argent ». Ne lui a-t-il pas accordé une pension annuelle de près de 4,000 ducats [2]? Et l'historien Fournier, parlant des orgues d'Embrun, ne nous dit-il pas que Calignon, notaire et procureur d'Embrun, a eu en son pouvoir « l'acte de prix faict qui en fut bail- « lez par ordre du Roi [3] »?

D'autre part, les soldats de Lesdiguières qui, le 19 novembre 1585, dépouillèrent la cathédrale d'Embrun de ses richesses [4], étaient, certes, bien capables d'enlever aussi les tuyaux d'argent des orgues de cette Église. Toutefois, à ma connaissance, il n'existe aucune preuve positive de ce fait spécial.

Quant à Albert, il a parfaitement raison lorsqu'il dit que « les tuyaux de la montre [des orgues d'Embrun] ont tous été *refaits* à neuf du temps de l'archevêque M. Fouquet [5] ». Un document important, transcrit ci-après (Doc. n° XIV), nous fait connaître la date précise de cette restauration (1750-51), le nom et la patrie de l'artiste auquel on la doit, ainsi que les sommes dépensées.

Mais si, d'un côté, les « tuyaux d'argent » donnés par Louis XI ont été enlevés au seizième siècle par les soldats de Lesdiguières, comme il n'en faut guère douter; si, d'un autre côté, les « tuyaux de la montre d'argent » des orgues d'Embrun ont été *refaits* au dix-huitième siècle, on a ignoré complétement, jusqu'ici, quand ces derniers avaient été *faits*, aux frais de qui et par quels artistes. Aucun de nos écrivains d'histoire locale ne nous fournit le moindre

[1] Voir la légende de l'estampe ci-jointe.

[2] Fournier, *Histoire des Alpes-Maritimes*, mss. de Juvenis, p. 413.

[3] *Id., ibid.*, p. 417. Cf. Fabre, *Recherches historiques sur le pèlerinage des rois de France à Notre-Dame d'Embrun...*, Grenoble-Paris, 1860, p. 265-266.

[4] Videl, *Histoire du connétable de Lesdiguières*, l. II, ch. vii, p. 110; — Gaillaud, *Éphémérides*, 1874, p. 516-518.

[5] Albert, *Histoire du diocèse d'Embrun*, t. II, p. 342.

renseignement à cet égard. Pas un mot des libéralités de Louis XIII et des orgues qui auraient été données par lui.

Les connaisseurs et les amateurs, dont j'ai parlé en commençant, se trompaient-ils tous en faisant remonter les boiseries des orgues d'Embrun au temps de Louis XIII? La tradition qui attribue ces orgues à la générosité de ce prince, ne reposerait-elle sur aucun fondement?

En faisant récemment l'inventaire sommaire des Archives du chapitre de l'Église métropolitaine d'Embrun [1], j'ai rencontré quelques documents qui jettent sur l'origine des orgues actuelles d'Embrun une vive lumière. Ce sont les pièces originales de la comptabilité du chapitre.

Ces documents nous initient à tous les détails de la fabrication des grandes orgues d'Embrun, donnent les dates précises, font connaître les noms des artistes qui ont exécuté les travaux, le prix des matériaux, la provenance des sommes dépensées et cent autres menues circonstances qui offrent de l'intérêt et aident grandement à écrire l'histoire de l'Art, telle qu'on l'entend aujourd'hui.

Les grandes orgues d'Embrun — sauf les restaurations qu'elles ont subies au dix-huitième siècle — datent des années 1632-1635. Elles furent commencées sous l'inspiration d'un religieux dominicain, du couvent de Montmeillan (Savoie), le Frère ou Père Louis Jay, appelé quelquefois Louis Gay; elles furent exécutées par trois artistes, Dominique, André et Gaspar Eustache, frères, « maîtres faiseurs d'orgues », probablement originaires de Marseille. Le chapitre d'Embrun seul paraît avoir supporté toute la dépense; en tout cas, on ne trouve nulle part trace des libéralités de Louis XIII. Mais ces libéralités, à la rigueur, pourraient être fondées, car Louis XIII, on le sait, à son passage à Embrun, vers le 28 février 1629, fut reçu dans la cathédrale d'Embrun en qualité de chanoine [2].

Il importe de noter qu'avant la construction des orgues de 1632-35, il en existait déjà dans l'Église d'Embrun d'autres, appelées plus tard : *petites orgues*, par opposition aux *grandes orgues* qui nous occupent. Ainsi nous savons positivement qu'un religieux,

[1] Ces documents ont été réintégrés aux Archives départementales des Hautes-Alpes en 1873 et en 1885.

[2] Fabre, *Recherches*, p. 284-285

le Père Adrien Gario, fut « organiste » de la Cathédrale d'Embrun depuis le 1er août 1624 jusqu'au 9 juillet 1627. Il touchait alors 25 écus de gages par an (Doc. n° I). De plus, suivant le compte rendu au chapitre le 1er septembre 1628, par « noble messire « Claude Eme de Saint-Julien, prieur de Guillestre, protonotaire « du Sainct-Siège et chanoine prébandé en la métropole Nostre-« Dame d'Embrun, des rentes et revenus appartenantz, tant à la « grande que petite Fabrique de la dicte Église », en 1628, il fut payé 37 sols 6 deniers « au sieur Adrien, organiste, pour rabiller « les orgues » [1].

Ces orgues avaient-elles quelque rapport avec celles qu'on attribue à Louis XI? Je ne saurais le dire, en l'absence de tout document sur ce point.

En tout cas, ces orgues sont bien distinctes de celles qui furent construites au dix-septième siècle par les soins des frères Eustache et qui existent en partie aujourd'hui. C'est là ce qui ressort de l'examen des documents reproduits ci-après, et dont voici une rapide analyse.

Le 16 janvier 1632, les chanoines d'Embrun, réunis en Assemblée capitulaire, délèguent l'un d'entre eux, la chanoine Bruno, pour se rendre à Marseille, « avec Frère Louis Jay, religieulx des Frères « prescheurs du couvent de Montmeilian, maistre organiste, afin « d'y achepter l'estaing, plomp et aultres fournitures nécessaires « pour l'assortiment du *grand orgue* de la dicte métropole, con-« formément aux mémoires » ; et, à cet effet, le chanoine, procureur de la Fabrique, Roman, reçoit l'ordre de « bailler au dict sieur Bruno la somme de 600 livres ». Cette somme est remise au chanoine Bruno, le 20 janvier suivant. (Doc. I *bis*.)

Dès le lendemain, 21 janvier 1632, messire Bruno se met en route. Il s'arrête à peine à Aix en Provence, afin d'y régler un différend au sujet de la portion congrue du curé de Saint-Pons de Seyne, pendant entre le chapitre d'Embrun et la communauté de Seyne. De là, en compagnie du « Père Louys Jay, maistre orga-« niste », il se rend à Marseille, où il achète 6 quintaux d'étain fin « à 55 livres le quintal » ; 5 quintaux 23 livres de plomb « à raison de 6 livres 15 sols le quintal », neuf douzaines de peaux, « à

[1] Archives des Hautes-Alpes, série G, 266[4], art. 27 des dépenses.

« 6 livres la douzaine; puis, d'estain de glace » ; du fil d'archeaud jeaune, « quatorze fueillies de fer blanc, de fil de fer, trois livres « de cuivre », du « letton en feuillie » ; le tout forme un poids total de 12 quintaux 50 livres. « Pour l'emballement, cordes et toille « nécessaire auxdicts matériaulx », le chanoine Bruno paye 3 livres 12 sols, et 61 livres 10 sols pour le port de Marseille à Embrun, à raison de « 5 livres pour quintal ». Le chanoine Bruno fut de retour à Embrun le 12 février, après être resté vingt-trois jours en voyage. Sa dépense totale avait été de 637 livres 3 sols 9 deniers.

A Embrun, les matériaux sont « remis entre les mains du Père « Louis Jay, maistre organiste », le 23 février 1632. Peu après (15 avril) le chanoine Bruno reçoit les 37 livres 3 sols 9 deniers dont le chapitre lui était redevable, et Simon Baille, muletier d'Embrun, la somme de 57 livres 16 sols 2 deniers qu'il avait payée « pour la douane de Valence et de Lyon et pour la forène à Sisteron ». (Doc. II.)

Ainsi qu'on l'a vu, le chanoine Bruno et le Frère Louis Jay étaient arrivés à Embrun le 12 février 1632. Le 18 du même mois le Frère Jay s'occupe de « *la bastisse du grand orgue de l'Église* », « conformément au pris faict qui lui avait été baillié ». Ce même jour (18 février) le chanoine Roman achète un « pot de fer pour la « fonte des matériaulx » du poids de 25 livres 2 onces. Le lendemain, 19, le chanoine Salva, au nom du chapitre, se rend à Saint-Clément et à Guillestre pour y faire provision de charbon de bois. Le 23, a lieu l'acquisition de « cinq sacs de charbon » et « sept charges de bois ». Le même jour ledit chanoine Roman fournit deux sols au Père Jay « pour deux chandelles ».

Peu après (27 février), les matériaux de l'orgue sont transportés de la maîtrise à la sacristie, et le chanoine Roman reçoit 12 livres 16 sols « pour avoir nourri le Père Jay, organiste, durant seize jours », à raison de 16 sols par jour.

Vers la même époque, un autre « faiseur d'orgue », Mre Dominique Eustache, fait son apparition. Nous le trouvons d'abord avec le Père Jay à souper chez M. le chanoine Bruno : souper modeste et qui, dans le compte du chanoine, est coté 1 livre seulement. Bientôt après (vers le 1er mars), a lieu la *rescision* du contrat passé par le chapitre avec le Père Louis Jay, et la conclusion

d'un nouveau contrat, par-devant notaire, avec Dominique Eustache, « maître faiseur d'orgues ». (Doc. III.)

Le chanoine Roman qui avait hébergé naguère le Père Jay l'accuse, quelque part, d'être parti *insalutato hospite* [1]. Nous pensons que c'est là une simple boutade, sans portée, et ce qui le prouve, c'est que le chapitre fournit au Père Jay un cheval de louage pour son voyage jusqu'à Marseille [2].

Quoi qu'il en soit, le Frère Jay avait commencé « la bastisse du grand orgue ». Ce qui nous confirme dans cette opinion, outre tout ce que nous savons déjà, c'est : 1° que non-seulement il avait pris chez « Sire Gaspar Silvestre, huit mains de papier, du prix total « de 28 sols, pour s'en servir a la fabrique des tuyeaulx » ; 2° que Mre Jessé Martin, menuisier, « avant le contrat passé avec ledict Mre Dominique », avait employé quatre jours à « *polir l'ais de noïer* « *servant à jetter les lames et plaques de plomb et estain* » et autres bois « pour les moules des tuyaux » ; 3° que le chanoine Roman, suivant sa parcelle du 23 mars 1632, avait « payé à sire Arthur Roman, son frère, 14 sols pour une livre colle fine, et demie livre *parrassine*, qui, dit-il, *s'est treuvé manquer sur dix livres qu'en avait prins ledit Frère Jay ensuitte de son pris faict* ». (Doc. III.) Tout cela suppose évidemment un commencement de mise en œuvre des matériaux achetés à Marseille. Du moins est-il bien certain que Me Dominique Eustache, dès le 2 mars 1632, succède à Frère Louis Jay. Ce jour-là il se charge de divers matériaux énumérés à la date du 23 février 1632, matériaux qui sont estimés valoir 562 livres 9 sols. (Doc. IV.)

Dès lors, la fabrique de l'orgue se poursuit sans interruption pendant environ trois ans. Me Dominique est secondé dans son œuvre par ses frères André et Gaspar. C'est ce que prouvent divers documents originaux signés par les trois frères.

Suivant un acte du notaire Fache, le 29 mars 1632, Me Dominique Eustache reçoit sur les deniers de l'arrentement de la *grande*

[1] « *Item*... baillié aud. Frère Jay, par commandement du chapitre un escu, lequel s'en estant allé *insalutato hospite*, le dit comptable n'a peu retirer descharge. » (G, 269, art. 97; G, 270, 22 mars 1632.)

[2] « Plus payé à mestre Jacques Leydon cinq escus, deubes par led. Père Jay, pour le louage d'un cheval pour son voouiage à Marseillie, que le chapitre luy a donné sur la rescision de son contract, pour en faire un aultre, plus ample, avec mestre Dominique Eustache, et *sic* 15 livres. » (G. 270, doc. III.)

quarte des Crottes[1], provenant de la prébende litigieuse entre Me Jehan Brunenc et Me Louis Donadieu, la somme de 300 livres (Doc. V). Peu après, ce sont de nouveaux à-compte payés par le chanoine Roman : le 26 août 1632, Me Dominique Eustache reçoit 75 livres (Doc. VI) ; le 27 juin 1633, son frère Me André en reçoit 30 (Doc. VII), et le 30 août suivant, 19 livres 11 sols 6 deniers (Doc. VIII). En décembre 1633, Dominique Eustache étant absent, son frère André, « maistre faiseur d'orgues », le remplace et reçoit, en son nom, la somme de 200 livres (Doc. IX). Ces trois dernières quittances sont approuvées et signées, le 20 février 1634, par M. Gaspar Eustache, frère des deux artistes précédents.

Il ne saurait y avoir le moindre doute, les frères Eustache ont pris part tous les trois à la « batisse du grand orgue de la grande Église d'Embrun ».

Pendant ce temps les orgues s'élevaient peu à peu. Quelques actes le confirment. Messire Laurent Roman, en effet, le 18 septembre 1632, paye à maistre Jessé Martin, *pour deux portes de « noyer pour l'orgue »*, la somme de 7 livres. Plus tard, il « baille, « *par commandement du chapitre, à Mre André Eustache, le premier jueillet* 1633, *lorsqu'il a mis la monstre de l'orgue, trente « un sou pour son estraine* ».

Cette dernière date est précieuse à relever. L'orgue est en place le 1er juillet 1633, puisque à cette époque le chapitre donne à André Eustache une « estraine » pour avoir « *mis la monstre de « l'orgue* », c'est-à-dire pour avoir mis en place tous les tuyaux extérieurs de l'orgue. (Doc. X.)

Me Dominique Eustache, vers cette époque, était à Marseille, où il avait entrepris, paraît-il, un autre travail. Dans sa lettre datée de Marseille, 26 juin 1634, il prie le chapitre d'Embrun de ne pas faire de difficultés de remettre à son frère de l'argent pour le prix fait qu'il a des orgues. Il ne se « *détient sa bas* (*à Marseille*) « *que pour fère recevoir sa besougnie, en laquelle, dit-il, avons « nommé expertz pour ce fère* ». (Doc. XI.)

André et Gaspar Eustache continuèrent le travail en l'absence de leur frère. Le 15 juillet 1634, maître André Eustache reçoit, au nom de Dominique, des mains de Jean Martin, maréchal, la somme

[1] Les Crottes, commune du canton d'Embrun.

de 18 livres, en diminution de la rente que ce dernier faisait au chapitre d'un champ qu'il tenait de « *la chapelle des orgues* » [1]. (Doc. XII.)

Dès ce moment, les documents concernant les orgues d'Embrun sont de plus en plus rares. Il ne se rapportent guère plus qu'aux gages dus par le chapitre aux organistes : le Père Clément, Franciscain (1635-40), et Jean Subé (1640-49) ; preuve certaine que les grandes orgues construites par les frères Eustache avaient été terminées en 1635.

Ce n'est que le 30 avril 1653 que nous voyons reparaître un de nos trois « faiseurs d'orgues ». A cette date le chapitre accorde « gracieusement » un don de trois livres, « en l'honneur de sainte Cécile », au sieur Eustache, « maistre faiseurs d'horgues » (G, 301). Plus tard, en 1657, on trouve un mandat en faveur « du fils de *la* « *Violete* », de 3 livres, « que le chapitre lui a donné pour souffler « les orgues, *pendant que maistre André Eustache, faiseur* « *d'orgues, les accordera* » [2].

Dix ans après, le 3 avril 1667, maître Jessé Martin (le maître menuisier que nous avons connu dès 1632) reçoit 5 livres, pour avoir fait « *les armoiries de l'orgue* » [3] et celles de « la maison de « chanonge » ou maison du chapitre. (Doc. XIII.)

Il nous faut franchir d'un bond plus d'un siècle pour rencontrer de nouveaux documents concernant les orgues d'Embrun, et descendre jusqu'en 1750.

Les orgues, depuis 1635 jusqu'en 1750, évidemment avaient dû se détériorer peu à peu. Le 11 juin 1750, le chapitre confie à un artiste d'origine suisse, Samson Scherrer, le soin de les réparer, moyennant la somme de 5,000 livres. Le 2 décembre suivant, ce même artiste s'oblige à « faire à neuf la *petite orgue* de la chapelle » de Sainte-Anne ou de Saint-François, pour la somme de 1,300 l. Les travaux furent rapidement conduits. Ils étaient finis en mai 1751. Outre les sommes susdites, le chapitre donna alors

[1] Cette chapelle était sous le vocable de sainte Catherine.

[2] Archives des Hautes-Alpes, G, 302.

[3] Très-probablement celles que l'on voit actuellement sur les boiseries des orgues, mais mutilées. Elles avaient fait place, au dix-septième siècle, aux buste de Louis XI et de Charles VIII, dont le Père Fournier parle à la date de 1642 (v. plus haut).

24 livres d'étrenne aux « deux enfants dudict sieur Scherer ». Ce dernier remit au chapitre une quittance de 6,324 livres, le 10 mai 1751 (Doc. XIV.)

En résumé, les orgues que l'on voit actuellement dans l'Église de Notre-Dame d'Embrun (à part les restaurations qu'elles ont subies au milieu du dix-huitième siècle) datent, ainsi que le dit la tradition, du temps de Louis XIII. Le plan, très-probablement, en est du Dominicain Louis Jay, du couvent de Montmeillan (Savoie); mais ce sont les frères Dominique, André et Gaspar [1] Eustache, « maistres faiseurs d'orgues », qui l'ont exécuté, avec l'aide d'un « menuisier de talent », Me Jessé Martin, d'Embrun [2].

Tout cela ressort des documents originaux et inédits transcrits ci-après.

L'abbé Paul Guillaume,
Membre du Comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art, Archiviste des Hautes-Alpes, à Gap.

ANNEXES.

DOCUMENT N° I.

« *Compte de ce qu'il m'est deub et que j'ay receu de Messieurs du Chappitre d'Ambrun pour mes gaiges comme organiste.*

« Premierement *despuis le premier aoust mil six centz vingt-quatre jusques au premier d'aoust* 1626, m'est deu cinquante escus, *à raison de vingt-cinq escus qu'il plait audit chappitre me donner, toutes les années,* et sic . . . . . 50 escus.

« Premierement j'ay receu de Monsr Donadieu, huict escus 48 soulz prouvenu des Anniversaires de l'année 1624, et ay signé la Table. 8 escus 48 soulz.

« Plus receu de Monsr le chanoine Bruno six escus, le premier d'aoust 1625, en vertu d'un mandat que j'avois du chappitre, y comprins ce que estoit à la Table de la *Messe du Roy* [3], lesquelles j'ay signé avec

[1] « Mestre Gaspart Heustache », dans un mandat du 12 juillet 1634, est appelé « mestre menusier et faiseur d'orges » (*sic*). (G, 275².)

[2] C'est précisément au temps de Louis XIII qu'ont été créés, dans les Hautes-Alpes, « tant d'œuvres remarquables en noyer », dont parlait récemment encore M. A. de Lavalette, président de la *Société d'Etudes des Hautes-Alpes* (*Bulletin* du 1er janvier 1886, p. ix).

[3] Messe fondée en 1481. (Cf. Fabre, *Recherches*, p. 294-295.)

la quitance dudit mandat, et sic . . . . . 6 escus.

« Plus j'ay receu de Monsr Donadieu prouvenant des Anniversaires..., de l'année 1625 . . . . . 8 escus 31 soulz.

« Plus j'ay receu de Monsr le chanoine Roman... [de] la Table de la *Messe du Roy* de la St Jehan 1626 . . . . . 1 escus 31 soulz.

« Plus, le VIe juillet 1626, j'ay receu ung mandat de Messieurs du Chappitre contre Monsr le chanoine Bruno, jadis procureur de la fabrique . . . . . 10 escus.

« Plus receu... le 17 juillet 1626, ung mandat contre Monsr Roman . . . . . 10 escus.

« Plus receu de M^r le chanoine Roman de la *Messe du Roy*. 1 escu 31 soulz.

« Plus receu de Monsr le chanoine Donadieu, procureur des Anniversaires de l'année 1626 . . . . . 7 escus 43 soulz.

« Le deu monte 187 livres et 10 soulz, jusques à la fin du présent mois de juillet 1627.

« Le receu monte 162 livres 4 soulz.

« Demeure de reste à payer, soixante deus livres seze soulz et sic . . . . . 29 escus 56 soulz.

« Et c'est pour toutes restes et entier payement desdits gaiges jusques à la fin dudit mois de juillet.

« Reste qu'il luy et (*sic*) deu 20 escus 56 solz. Ainssi calcullé par nous députés du Chapitre, ce 8e juillet 1627.

« *Signé :* J. A. Bruno, Arnoulx.

« De la part du vénérable Chappitre :

« Est mandé à Monsr le chanoine de Sainct-Julien, procureur de la fabrique de l'année 1626, *de payer aud. Reve^d père Adrian Gario, organiste, la somme de vinct escus cinq^te six solz que luy sont deubz pour reste et antier payement de ses gaiges, jusqu'à la fin du mois de juillet* 1627; et, en rapportant le présent mandat, lad^e partie de vinct escus cinq^te six soulz, vous sera admise a voz comptes. Faict 'Ambrun, en chappitre, ce neufviesme juillet mil six centz vinct sept.

« *Signé :* J. Javelly, prévost; Hugues Eme, J. Hugues, de Lambert, J.-A. Bruno, Chabrand, Cot, Loys Hus, G. Salva, de Sarressaut, L. Roman.

« Je soubzsigne et confesse d'avoir eu et resu de Moser Sant Guilien, jadis procureur de la fabrique, la some porté par le susdit mandat, dont le quite et promet faire quiter a qu'il aperdiendra. Faict Ambrun, ce 10 juillet 1627.

« En foy de quoy je me signe, frère Adrien Gario, organiste. »

(Archives des Hautes-Alpes, G, 266[4].)

DOCUMENT N° I *bis*.

« *Députation de Mr le chanoine Bruno pour Aix et Marcelhe.*

« Du vendredy seziesme jour du mois de janvier année mille six centz trente deux, jour de chappitre, à Ambrun, dans la sacristie de l'église métropole, y estantz capitulairement assemblés, au son de la cloche, reverendz et venerables messires Jehan Javelly, docteur ez droictz, conseigneur des Crottes, prévost; Hugues Eme, aussy docteur ez droictz, sacristain; Louis d'Hugues, aussy docteur ez droictz, chantre; Anthoine de Lambert, licentié ez droictz, archediacre; *Jehan-Anthoine Bruno,* Barthelemi Garcin, Jehan-Pierre Disdier, Laurens Roman, Guillaume Salva, Bernard Donadieu, Jehan d'Hugues, Jehan Brunenc, François de Meffre et Jehan Bertrand, chanoines prébendés de ladicte métropole; sur la proposition faicte qu'il est necessaire députer à la ville d'Aix en Provence, pour reprendre les derniers errementz de la cause pandante pardevant le parlement entre ledict venerable Chappitre et la communauté de Seyne, attandu la discontinuation d'icelle touchant la portion congrue du sr curé de St-Pons dudict Seyne, de laquelle ladicte communauté est obligée de relever ledict Chappitre :

« A esté par ledict vénérable Chappitre député ledict sr chanoine Bruno pour *s'acheminer à ladicte ville d'Aix,* pour le faict que dessus, et, à ces fins, soliciter le sieur Gazel, procureur dudict chappitre audict parlement de Provence, pour les poursuites et reprinse des errementz dudict procès et faire aultrement en ladicte cause ce que sera necessaire.

« Et a ledict chapitre semblablement prié ledict sr Bruno de *s'acheminer dudict Aix à Marceilhe pour, avec frère Louis Jay, religieulx des Frères prescheurs du couvent de Montmeilian, maistre organiste, y achepter l'estaing, plomp et aultres fornitures nécessaires pour l'assortissement du GRAND ORGUE de ladicte métropole, conformément aux memoires,* lesquelles, pour ce regard, luy seront délivrées. Pour l'achept et paiement desquels matériaux ledict sieur *chanoine Roman, procureur de la fabrique, baillera audict sieur Bruno la somme de six centz livres,* moïenant aquist; lequel aquist servira audict sr Roman de descharge à ses comptes de ladt fabrique. Estant aussy prié, en passant ou revenant, fère publier à St-Maximin et aultres lieux où besoing sera, l'arrentement des montaignes de l'*Eissalète, Fouirouze* et *Alp de Verdun,* apartenant audict chappitre. Et se sont soubzsignés, prometant ledict Chappitre agréer tout ce que par ledit sr Bruno sera faict et le relever en forme. *Signés* à l'original du présent : J. Javelli, prévost; Hugues Eme, L. d'Hugues, de Lambert, B. Garcin, J.-P. Disdier, Roman, G. Salva, B. Donadieu,

J. d'Hugues, J. Brunenc, de Meffre, J. Bertrand, J. A. Bruno, acceptant ladicte députation.

« Collationné sur son original, au requis dudict s^r Roman, par moy secrétaire soubzsigné :

« *Signé :* Fache, secrétaire.

« Je soubzsigné ay receu du s^r chanoine Roman, la somme de six centz livres contenue dans la conclusion du Chapitre rier escripte pour l'effect d'icelle en l'an quicte. Faict Ambrun, ce 20e janvier 1632.

« *Signé :* J.-A. Bruno. »

(Archives des Hautes-Alpes, G. 270).

DOCUMENT N° II.

« *Estat de ce que Monsr le chanoyne Bruno a despendeu pour le chapitre pour aller quérir à Marseillie l'estain fin, plomb et aultres matériaulx nécessaires* POUR FAIRE LE GRAND ORGUE DE L'ÉGLISE; *pour raison de quoy il a receu du s^r chanoyne Roman, procureur de la fabrique, la somme de six cents livres et luy en a passé quittance, en suitte de la conclusion du chapitre insérée dans l'acte de commission receu par Mre Fache, notaire et secrétaire dudit vénérable chapitre, passée audit s^r chanoyne Bruno pour raison dudit vouyage.*

« En premier lieu, il a achepté dans Marseillie *six quinteaulx estain fin à* 55 *livres le quintal,* monte . . . . . 330 livres.

« Plus pour *cinq quinteaulx vingt trois livres plomb à raison de* 6 *livres* 15 *solz le quintal* monte. . . . . 35 livres 8 solz.

« Plus pour *nœuf douzaines peaus à* 6 *livres la douzaine* monte. 54 livres.

« Plus pour une toille cirée pour couvrir lesdites peaux à cause de la pluye. . . . . 2 livres.

« Plus pour *d'estain de glace* . . . . . 4 livres 18 solz.

« Plus pour de *fil d'archaud jeaune* . . . . . 12 solz 9 deniers.

« Plus pour *quatorze fueillies de fer blanc,* de fil de fer, trois livres cuivre, *vune cueillière fer :* le tout monte . . 8 livres 10 solz 6 deniers.

« Plus pour faire peser. . . . . 6 solz.

« Plus pour de letton en fueillie . . . . . 10 solz.

« Plus pour l'*emballemant,* cordes et toille necessaire auxdits matériaulx. . . . . 3 livres 12 solz.

« Plus payé à deux portefaicts. . . . . 16 solz.

« Plus un quart d'escu qu'il a perdu, qu'il demande luy estre entré . . . . . 15 solz.

« Plus a payé au *père Louys Jay, maistre organiste, pour son vouyage de Marseillie.* . . . . . 50 livres.

« Plus a payé à Aix pour un extraict du contract d'arrantement du dixme de Seyne . . . . . 10 solz.

« Plus pour faire proclamer à Seyne l'arrantement du dixme. 16 solz.

« Item pour l'avoir faict aussi proclamer à Digne. . . . . 10 solz.

« Plus pour la despance du vouyage, estant *parti le* 21e *janvier et revenu le* 12e *febvrier,* sont vingt trois jours, monte. . . . . 81 livres.

« Plus pour faire esgaliser les charges a donné . . . . . 12 solz.

« Plus pour le port desdits matériaulx, tant estain, plomp, peaux que aultres choses cy-devant mentionnées, pesantes en tout douze quintaulx cinquante livres, monte à raison de cinq livres pour quintal. . . . . 61 livres 10 solz.

« Plus pour de billetes de santé a payé. . . . . 10 solz.

« Plus a payé à *la barque de Rousset* et *de Mirabel.* . . . . . 6 solz.

« *Signé :* J.-A. Bruno.

« Nous, commis par le vénérable Chapitre d'Ambrun, pour la verifficcation du present compte, soubsignés, certiffions que les susdits articles de despence faicte par ledit sieur chanoyne Bruno montent la *somme de six cents trante sept livres trois sols nœuf deniers,* de laquelle détraicte six cents livres qu'il avoit receu du sr chanoyne Roman, procureur de la fabrique, reste qu'il a plus fourni trante sept livres trois sols nœuf deniers que le Chapitre luy rembourcera; et *les susmentionnés matériaulx ont esté remis entre les mains du père Louys Jay, maistre organiste,* desquels ledit sr Bruno demeure deschargé. Faict Ambrun, ce 23e febvrier 1632.

« *Signé :* Hugues Eme, Roman.

« De la part du vénérable chapitre métropolitain d'Ambrun :

« Est mandé au sr chanoine Roman, procureur de la fabrique, de paier au sr chanoine Bruno, la somme de trente sept livres trois soulz neuf deniers qu'il a plus forni, à sa députation de *Marceilhe, pour l'achapt des matériaux du grand orgue,* ainsin que de la parcelle cy-devant par luy prodhuite et liquidée par les commis à ce députés; comme aussi de paier à Simond Baille, mulatier dudit Ambrun, la somme de *cinquante sept livres seze soulz deux deniers qu'il a paié pour la douane de Valance et de Lyon, et pour la forène à Sisteron, pour le mulatier et les matériaulx,* et le présent par eulx aquitté vous sera entré en vos comptes de la fabrique. Faict audict Ambrun, le 6e de mars 1632.

« *Signé :* J. Javelly, prévost; Hugues Eme, L. Hugues, de Lambert,

B. Garcin, J.-P. Disdier, G. Salva, B. Donadieu, J. Brunenc, de Meffre, J. Bertrand.

« Nous soubzsignés avons receu du sieur chanoine Roman. procureur de la fabrique, l'antière somme contenue au présent mandat, et le chascun de nous, pour ce que luy conserne suivant icelluy. Faict à Ambrun, ce 15e apvril 1632.

« *Signé :* J.-A. Bruno, S. Baille. »

(Archives des Hautes-Alpes, G. 270.)

DOCUMENT N° III.

« *Parcelle de ce que a fourni le sr chanoyne Roman, en quallité de procureur de la fabrique POUR LA BASTISSE DU GRAND ORGUE de l'église, oultre et par-dessus les deux cents escus qu'il a expédié, par commission du Chapitre à Monsr le chanoyne Bruno, ainsin qu'appert de son acquit du* 20 *janvier* 1632 *et en suitte du prisfaict baillié à frère Louys Jay, dominiquain.*

« Premièrement, le 18 febvrier 1632, a achepté *un pot de fer pour la fonte des matériaulx* pour ledit Orgue, pesant vingt cinq livres deux onces [1], montant . . . . . 5 livres 2 solz.

« Plus pour un vouyage qu'il a faict avec le sieur chanoyne Salva, tant à *St-Clément que Guillestre, pour achepter du charbon,* le 19e febvrier année susdite, où il a dépendeu . . . . . 2 livres.

« Plus, le 23e febvrier, a achepté *cinq sacs de charbon* que montent vune livre douze sols et sic . . . . . 1 livre 12 solz.

« Plus, ledit jour, a achepté *sept charges bois* . . . . 1 livre 10 solz.

« Item a donne à deux hommes qui ont porté les matériaulx de l'Orgue de chez Monsr Bruno à la Mestrise . . . . . 10 solz.

« Plus, ledit jour, a donné à deux hommes qui ont porté la table du chapitre à la mestrise, deux solz et *deux sols encore audit père Jay pour deux chandelles,* qui font quatre, et sic. . . . . 4 solz.

« Item, le 27e febvrier, a baillié par commandement du Chapitre à un homme qui a rapporté les matériaulx à la sacristie de la mestrise . . . . . 5 sols.

« Plus pour avoir *nourri chez soy ledit père Jay, par commandement du Chapitre, durant seize jours, demande au moins seize solz pour jour, qu'est* . . . . . 12 livres 16 solz.

« Plus pour un *soupper* qu'a donné Mr le chanoyne Bruno, par com-

[1] Manuscrit, *solz*.

mandement du Chapitre, tant *audit père Jay* que à *Mre Dominique Eustache, aussi maistre faiseur d'orgues* . . . . . 1 livre.

« Plus pour avoir payé à Monsr Branche, qui a nourri lesdits maistres faiseurs d'orgue, durant cinq jours, à seze sols pour jour, monte. 8 livres.

« Plus a payé à *Mre Jacques Leydon cinq escus deubes par ledit père Jay pour le louage d'un cheval pour son vouiage de Marseillie, que le Chapitre luy a donné sur la rescision de son contract pour en faire un aultre plus ample avec Mre Dominique Eustache* et sic. . . . 15 livres.

« Plus a payé à *sire Gaspar Silvestre pour huict mains de papier, que le frère Jay avoit prins chés luy pour s'en servir à la fabrique des tuyeaulx* . . . . . 1 livre 8 solz.

« Item, le 15e mars, a payé à *Mre Jessé Martin, menuisier,* tant pour quatre journées qu'il a employé avant le contract passé avec ledit Mre Dominique et en suitte de celluy qu'estoit en faveur de frère Louys Jay, pour *polir l'ais de noïer servant à jetter les lames et plaques de plomb et estain* que pour le bois qu'il a fourni et accommodé *pour les moules des tuyeaux*, ce que a esté donné gratuitement par le Chapitre audit Mre Dominique. . . . . 9 livres 16 solz.

« Plus a payé *à sire Arthus Roman, son frère, quatorze sols pour une livre colle fine et demie livre parrassine que s'est trouvé manquer sur dix livres qu'en avoit prins ledit frère Jay, ensuitte de son pris-faict,* le reste luy ayant esté randeu. . . . . 14 solz.

« La presante parcelle fournie par ledit sr chanoine Roman monte soixante livres six solz, laquelle some luy sera entrée en ses comptes de la fabrique sans difficulté. Fait 'Ambrun, en Chapitre, ce 23e jour de mars 1632.

« *Signé :* Hugues Eme, L. Hugues, de Lambert. B. Garcin, J.-P. Disdier, G. Salva, B. Donadieu, J. Hugues, F. de Meffre, J. Bertrand, J. Brunenc. »

(Archives des Hautes-Alpes, G. 270.)

DOCUMENT N° IV.

« *Memoire des materiaux que je Dominique Eustache ay retiré de Messieurs du venerable Chapitre, ce second de Mars* 1632.

« Premierement six quintaux extaing fin à cinquante cinq livres le quintal, monte trois cents trente livres et sic . . . . . 330 livres.

« Plus cinq quintaulx vingt trois livres plomb, à six livres quinze solz le quintal, montant . . . . . 58 livres 8 solz.

« Plus pour d'estaing de glace, monte . . . . . 4 livres 18 solz.

« Plus quatorze fueilles fer blanc fil de fer, trois livres cuivre, une

cueillière : le tout montant. . . . . 8 livres 10 solz.

« Plus pour de fil d'archaud jaune . . . . . 12 solz 9 deniers.

« Plus pour de leton en fueille . . . . . 10 solz.

« Plus pour cordes et toiles necessaires desdits matériaux. 3 livres 12 solz.

« Plus pour le port. . . . . 61 livres 10 solz.

« Plus pour neuf douzaines peaux, à six livres la douzaine. 54 livres.

« Plus une toile cirée pour couvrir lesdites peaux . . . . . 2 livres.

« Plus pour la douanne... tant pour la douane de Lyon, Valance, que foraine et dicte des mulatiers.. . . . . 57 livres 16 solz 2 deniers.

« Plus pour la toile qui a esté employée et pour trois canes, à trois solz le pan, monte . . . . . 3 livres 12 solz.

« Revienent les susdictes fournitures à la somme de *cinq centz soisante dux livres neuf soulz,* desquelles je an quitte ledict venerable Chappittre Faict ce segont mars 1632. *Signé :* EUSTACHE.

« Je suis esté present; *signé :* RAME.

« Frere Lois JAY, présent. »

A la suite, il y a le mandat suivant :

« De la part du venerable chapitre d'Ambrun :

« Est mandé au s^r chanoine Roman, procureur de la fabrique de l'église metropolle dudit Ambrun, de payer à *Mre Dominique Eustache, maistre organiste, la somme de quatre cents trente sept livres onze solz, laquelle luy est deube pour reste et entier payement des mil livres à luy promises pour la première paye du pris-faict des orgues ;* et, en rapportant quittance au bas du presant, ladite somme luy sera entrée à ses comptes sans difficulté. Faict en Chapitre, ce treisiesme mars 1632.

« *Signé :* Hugues EME, L. HUGUES, DE LAMBERT, B. GARCIN, J.-P. DISDIER, G. SALUA, B. DONADIEU, J. BRUNENC, J. HUGUES, F. DE MEFFRE, J. BERTRAND. »

(Archives des Hautes-Alpes, G. 270.)

DOCUMENT N° V.

« *Certificat du notaire Fache, au sujet de Dominique Eustache,* « maistre faiseur d'orgue », *en faveur du chapitre de l'église d'Embrun.*

« Certiffie je notaire royal hereditaire et secretaire du venerable Chappitre d'Ambrun, soubsigné, avoir receu quittance concédée par *Mre Dominique Eustache, maistre faiseur d orgue,* au sieur chanoine Roman, procureur de la grande et petite fabrique, de la somme de trois centz livres, PROVENANTZ DES DENIERS DE L'ARRENTEMENT DE LA GRANDE QUARTE DES CROTTES des fruitz de l'année 1632, escheus en annate audit vénérable Chappitre et luy appartenantz comme *fruitz litigieulx par le procès concernant la*

prébende prenant ladite quarte entre messire Jehan Brunenc et messire Louis Donadieu; ladite quittance en datte du vingt neufv^e de mars dicte année 1632; aïant faict le présent certificat au requis dudit s^r Roman, pour luy servir en ses comptes, ce vingt deuxiesme février mil six cens trente quatre.

« *Signé :* FACHE, notaire et secrétaire. »

(Archives des Hautes-Alpes, G. 270.)

DOCUMENT N° VI.

Mandat, portant quittance, de 75 livres, en faveur de maître Dominique Eustache.

« Messieurs les greffiers de ceste ville d'Ambrun, bailliés à *maistre Dominique Eustache, à compte de son pris-faict de l'orgue, qu'il a du Chapitre,* la somme de septante-cinq livres, et vous les entreray sur la rante que faictes audit Chapitre pour l'annatte de feu Monsr le chanoyne Arnoulx, en me rapportant le présant acquitté. Faict, Ambrun, ce vingt quatriesme aoust mil six cents trante deux.

« *Pour 75 liv. Signé :* ROMAN, *procureur du Chapitre.*

« En présance des cy sousignés, je susdit Dominique Estache ay receu la somme contenue au présant mandat des mains et propres deniers de s^r François Ellyot, et l'en quitte. Et en foy de quoy luy ay randu le presant, ce vingt sixiesme aoust 1632.

« *Signé :* EUSTACHE.

« CHEYNE, *présent;* ARNAUD, *acistant.* »

(Archives des Hautes-Alpes, G. 270.)

DOCUMENT N° VII.

Quittance de 30 livres donnée au chapitre d'Embrun par André Eustache, avec approbation de Gaspar Eustache, son frère.

« † Je *André Eustache* soussinié ei resu des mens de monsiur le chanoine Rouman la soume de trante livres, à *conte du pris-fet de l'orgue* de l'egllise, qu'*ai pris avec mon frère,* e l'an quite, e promés l'an fère tenir quite anvers le Chapitre. Fet Anbrun ce vinte septiesme juin 1633.

« *Signé :* EUSTACHE.

« *Je Gaspart Eustache* avou et retifie la quitanse si deseus feictte par

mon frère André Estache an faver de monsieur Rouman, procureur deu Chapitre d'Anbreun, et me seus sousimié, ce 20e fébrir mille sis sans trante quatre.

« *Signé :* G. Eustache. »

(Archives des Hautes-Alpes, G. 270.)

DOCUMENT N° VIII.

Autre quittance de 19 *livres* 11 *sols* 6 *deniers donnée par les mêmes.*

« Je *André Eustache* ey receu de monsieur le chanoine Roman la somme de dix neuf livres onze souls six deniers, à compte du *pris-faict du grand orgue* de l'église; de laquelle somme en quallité de procureur du Chappitre le quitte. Faict Embrun ce dix neufviesme aoust mil six cents trante trois.

« *Signé :* A. Eustache.

« Jehan Eme, présent.

« J. Brunenc, pour avoir escrit le présant.

« Je *Gaspart Estache* avou le seudict peiiement faict à mon freir André par monsieu le chenoine Rouman, et an foy de ce ay faict le presant. Faict Anbreun ce 26me febrier mil sis sans trante quatre.

« *Signé :* G. Eustache. »

(Archives des Hautes-Alpes, G. 270.)

DOCUMENT N° IX.

Mandat, portant quittance, de 200 *livres, en faveur d'André Eustache, « maistre faiseur d'orgues ».*

« De la part du venerable Chapitre d'Ambrun :

« Est mandé au sr chanoine Roman, procureur de la fabrique, de payer *à maistre André Eustache, maistre faiseur d'orgues,* la somme de deux centz livres, a conte du pris-faict qu'a prins du Chapitre *Mre Dominique Eustache, son frère, absent de ceste ville,* ainsin que de l'*acte receu par Mre Fache ;* de laquelle somme de deux cents livres ledit André Eustache promettra, au pied du présent, de faire acquitter ledit Chapitre par son dict frère, à compte dudit pris-faict ou autrement l'en relever; ensemble de *continuer ledit pris-faict, en l'absence et defaut de sondit*

frère ; et moyennant ce, ladite somme vous sera entrée en voz comptes de la fabrique. Faict en Chapitre, ce vingt-quatriesme decembre mil six centz trente deux.

« *Signé :* L. Hugues, de Lambert, J.-A. Bruno, B. Garcin, J.-P. Disdier, G. Salva, B. Donadieu, J. Brunenc, F. de Meffre, J. Bertrand.

« Je *André Eustache* soubsigné ay ressu du sieur Roman la somme de deux centz livres contenue au presant, et, en suyte d'iceluy, promés en faire tenir quitte le Chapitre envers mon frèrre, *continuer son pris-faict* et autremant faire, conformement audict mandat. Faict Embrun, ce vingt quatr^e^ décembre mil six centz trente deux.

« *Signé :* Eustachy.

« Souchon, *présant.* »

En marge : « Je ratifie le peiiemant faict par ce mandat à mon frère André. Faict à Breun (Embrun), ce 20 febrier 1634.

« *Signé :* G. Eustache. »

(Archives des Hautes-Alpes, G. 270.)

DOCUMENT N° X.

« *Parcelle des menues parties qu'a fourni messire Laurens Roman pour le Chapitre* [*d'Embrun*] *sans mandats, en quallité de procureur de la fabrique.*

« ...Le 18 septembre [1632], payé *à Mre Jessé Martin pour deux portes de noïer pour l'orgue* . . . . . 7 livres.

« ...Oultre les sommes que dessus, a baillié, par commandement du chapitre, pour son estraine à *Mre André Eustache, le premier jueillet* 1633, *lorsqu'il a mis la monstre de l'orgue,* trante un sou et sic. . . . . 1 livre onze solz.

« ...Plus, le 6 jueilliet, a payé *à Mre Claude Raffin, pour avoir fermé à la chambre de la soufflerie de l'orgue, vune fenestre et en faict vune aultre,* douze solz, et pour plastre, huict solz qu'est vingt solz. 20 solz. »

(Archives des Hautes-Alpes, G. 270.)

DOCUMENT N° XI.

Lettre de Dominique Eustache au Chapitre d'Embrun.

« A Messieurs, messieurs du venerable Chappitre de l'esglize metropolle d'Ambrun, à Ambrun.

« MAISSIEURS,

« J'ay receu des novelles de mon frère par laquelle me marque que *luy faictes dificulté de luy donner d'argent* sur tant moingtz du pris-faict que j'ey de vous autres, Messieurs, des orgues, à cauze qu'il n'a poinct de pouvoir de moy. Je vous prie de luy en donner et ne luy fere dificculté non plus que à moy, car je tiendrey pour receu tout ce que luy baillierés, estant acquitté de luy, et la presante vous servira d'assurance en attendant de vous aller voir bien tost, car je *ne suis destenu, sa bas, que pour fère recevoir ma besougnie, en laquelle avons nommé expertz pour ce fère.* Apprès vous avoir salluè trestous, je me direy,

« Messieurs,

« Vostre tres humble et tres affectionné servitur,

« Dominique EUSTACHE.

« De Marcellie, ce 26 juin 1634. »

(Archives des Hautes-Alpes, G. 289[1].)

DOCUMENT N° XII.

Mandat, portant quittance, de 18 *livres en faveur de Dominique et André Eustache.*

« De la part du venerable chappittre de la metropolle d'Ambrun,

« Est mandé à Mre Jehan Martin, maréchal, de payer *à mestres Dominique et André Heustache, mestres faiseurs d'orgue,* la somme de dix heuict livres, et ce à bon compte de ce que ledit Chappitre lui (leur) doit deu prix-faict qu'ilz ont deu grand orgue; et rapportant le présant mandat acquitté dudit André Heustache, vous sera preconté sur la rante que vous faictes audit Chappitre, du *champ que vous tenés de la chappelle de l'orgue,* sur la rante de l'année mil six cents trante quatre. Faict en chappitre ce duse (douze?) mars mil six cents trante cinq.

« *Signé :* L. HUGUES, DE LAMBERT, J.-A. BRUNO, B. GARCIN, L. ROMAN, J.-P. DISDIER, B. DONADIEU, F. DE MEFFRE, Jehan EME. »

Au dos : « J'ay resu antier paiement du presant mandat des mens de

mestre Jan Martin, maréchal, de coy l'an quite anvers tous et contre tous. Ce jour duy quinzième de avril mile six sans trante cinq. Au foy de ce, me suys soubsinié.

« *Signé :* André Eustache. »

(Archives des Hautes-Alpes, G. 270.)

DOCUMENT N° XIII.

Mandat, portant quittance, de 5 livres en faveur de Jessé Martin, qui avait fait les « armoiries de l'orgue ».

« De la part du venerable chapitre d'Ambrun,

« Est mandé au sieur Anthoine Danel, procureur de la fabrique, de payer à *Jessé Martin, maistre menuisier,* la somme de cinq livres pour avoir faict *les armoiries de l'orgue* et des deux portes de chanonge; et, en raportant le presant acquitté d'iceluy, il luy sera entré à son compte qu'il randra de sa procuration. Faict ce trantiesme apvril mil six cents soixante sept.

« *Signé :* G. Salva, Lambert, de Meffre, de Lange, Donadieu, J. Arnaud, A. Donadieu.

« Je suis comptant et satisfaict, pour avoir rese payement du sieur Danel. Faict ce 2e may mil six centz soixante sept.

« *Signé :* J. Martin. »

(Archives des Hautes-Alpes, G. 307.)

DOCUMENT N° XIV.

« *Compte-quittance par le sr* Samson Scherer, suisse, *faiteur d'orgue : Réparations et augmentations faites à la grande et petite orgue :* 6324 *livres.*

« Le dixième du mois de may mil sept cents cinquante un, nous avons procédé au compte avec le sr Samson Scherer des sommes qu'il a reçu à compte de celle de six mille trois cents vingt quatre livres; sçavoir : cinq mille livres qui luy ont été promises par le vénérable Chapitre, par conventions faites avec luy *le* 11 *juin* 1750 *pour les réparations et augmentations* qu'il s'est obligé de faire à la grande orgue; treize cents livres, moyennant lesquelles, par conventions du 22 décembre 1750, il s'est obligé de *faire à neuf la petite orgue de la chapelle,* et vingt-quatre livres que le vénérable Chapitre a donné d'étraine aux deux enfants dudit

s^r Scherer. Et nous avons trouvé qu'il a reçu de Me Allard, chanoine thrésorier de la fabrique :

Le 15 juin 1750.	500	liv.
Le 8 octobre 1750.	500	»
Le 26 octobre 1750.	501	»
Le 23 novembre 1750.	102	»
Le 11 dexembre 1750.	201	»
Le 14 dexembre 1750.	204	»
Le 27 dexembre 1750.	492	»
Le 6 mars 1751	1,000	»
Le 1er avril 1751	203	liv.
Etc. . . . . *Total*. . . .	5,931	liv.

« Je déclare avoir reçu de Me Allard, chanoine tresorier de la fabrique la some de cinq mille neufs cents trante une livre, dont je quitte le venerable chapitre, sans préjudice des trois cents quatre vingts treize livres restantes.

« A Embrun le dix may mil sept cents cinquante un.

« J'approuve se que dessus. S. Scherrer. »

(Archives des Hautes-Alpes, G. 370.)

XIII

NICOLAS ET JACQUES WILBAULT

PEINTRES FRANÇAIS DU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

(1686-1806.)

La plupart des peintres provinciaux de l'ancienne France furent doués d'un talent qui mériterait d'être remis en pleine lumière, malgré l'obscurité qui enveloppe leur modeste existence et la dispersion actuelle de leurs œuvres. Ceux dont cette notice voudrait recueillir les traces, *Nicolas Wilbault* (1686-1763), et son neveu, *Jacques*

Wilbault (1729-1806), passèrent leur vie presque entière dans leur pays natal. Ils en sortirent l'un et l'autre pour s'initier à leur art, et acquérir dans leur patrie et à l'étranger une réputation justement grandissante, mais ils revinrent tous deux achever leur carrière et mourir dans le lieu même où ils étaient nés. Ils y coulèrent des jours tranquilles au milieu de leurs concitoyens, et peignirent dans un atelier exempt des brigues de l'ambition, un nombre considérable de toiles, portraits, scènes religieuses ou profanes, qui allaient embellir les maisons de la ville, les châteaux des environs, les églises et surtout les monastères de toute la contrée. Cette suite d'artistes, voués par goût à un travail constant sur un étroit théâtre, loin des centres renommés et des applaudissements du public, offre un spectacle assez rare déjà au dix-huitième siècle, et qui serait de nos jours une véritable originalité. Elle s'explique cependant par cet attachement profond qui unissait autrefois la vie d'hommes très-habiles dans leur art au simple horizon dans lequel s'était écoulée leur enfance[1].

La patrie des Wilbault est la petite ville de Château-Porcien, jadis capitale d'un comté et même d'une principauté, aujourd'hui simple chef-lieu de canton du département des Ardennes[2]. Assise sur les rives de l'Aisne, bordée au midi par une prairie d'une perspective très-riante, elle est dominée au nord par un escarpement garni de vignes sur les côtés, et couronné au sommet par un mamelon qui conserva jusqu'à nos jours les imposants débris d'un château fort du moyen âge. Du haut de ce coteau, dont le point culminant s'appelle encore le *Donjon,* la vue s'étend sur un grand nombre de villages, à demi cachés dans le vignoble et sous les ombrages de la vallée. Les premiers plans ont un aspect assez pittoresque, malgré la proximité des plaines de la Champagne; l'ensemble ne manque pas de poésie et offre précisement des tableaux faits pour plaire à l'imagination classique des hommes du

[1] En même temps que les peintres Wilbault, la petite ville de Château-Porcien possédait un sculpteur de talent, Gérard Gautier, élève de Falconnet, mort en 1705. *Biographie ardennaise,* par l'abbé Boulliot, t. I, p. 434.

[2] Ville de 1,585 habitants, à dix kilomètres ouest de Rethel, son chef-lieu d'arrondissement. On y remarque une église du dix-septième siècle avec une tour du seizième, un hospice assez vaste reconstruit en 1777, et un hôtel de ville moderne. Les anciennes portes ont disparu, ainsi que le château; quelques tours de l'enceinte ont seules conservé leurs bases.

dernier siècle. La ville offrait, elle aussi, des éléments de travail et des ressources lucratives de nature à tenter le pinceau des peintres de profession : voisine de Reims, de Rethel et de Charleville, elle était peuplée d'une bourgeoisie assez opulente, qui aimait à transmettre de génération en génération les portraits des ancêtres. On comptait avant la Révolution, dans les moindres localités, tout un personnel d'hommes de loi, de notaires, de procureurs, qui exerçaient de père en fils des charges de judicature au sein des juridictions disparues en 1790. Les habitations de tous ces personnages locaux montraient avec orgueil leurs dessus de portes et de cheminées, garnis de fleurs ou d'allégories mythologiques. La noblesse n'aimait pas moins à égayer les salles de ses massifs châteaux d'ornements variés qui en rendaient le séjour plus agréable. Il n'était pas jusqu'aux abbayes qui ne se plussent alors à reconstruire leurs bâtiments et à les orner dans le goût moderne, en faisant appel aux artistes renommés dans la province : Novy, La Valroy, Bucilly, la Piscine, Cuissy et bien d'autres fournirent ainsi aux Wilbault l'occasion de déployer leurs talents sur les murs de leurs salles capitulaires, rehaussés de boiseries et de marbres. On comprend dès lors les nombreuses scènes qu'ils durent emprunter à l'Évangile et à l'Ancien Testament, et qu'ils reproduisirent en beaucoup de lieux avec de légères variantes. Enfin les églises paroissiales n'étaient pas moins désireuses que les monastères de garnir de peintures le retable des autels, remis presque partout à neuf dans le style pompeux inauguré à Notre-Dame de Paris.

Combien la mode s'est transformée depuis ! Nous voyons détruire ce qui parut alors d'une si belle et si classique ordonnance, au grand dommage des tableaux expulsés de leur place favorable et difficilement replacés ailleurs. On veut, de nos jours, refaire dans les églises du gothique à outrance, sans pitié pour les toiles tant admirées des connaisseurs. La destruction des abbayes avait amené la perte du plus grand nombre des productions des Wilbault; les modifications accomplies dans la plupart des églises menacent d'un sort précaire le reste de leurs œuvres. L'intérieur des maisons n'offre plus d'ailleurs un abri hospitalier aux anciennes peintures, à moins qu'elles ne soient recueillies par de véritables amateurs. La décoration moderne ne se prête plus aux embellissements trouvés naguère si gracieux : le papier a remplacé les panneaux garnis de toiles ou de

tapisseries; les portraits de grande dimension sont trouvés gênants; les glaces ont détrôné les trophées peints ou sculptés qui surmontaient si noblement le manteau des cheminées. Les Musées seront un jour le seul asile des peintures.

Si les tableaux sont ainsi exilés du foyer du plus grand nombre des familles et des lambris de beaucoup d'églises, on devine combien il disparaît d'œuvres d'art, qui sont acquises par les brocanteurs ou simplement périssent dans les greniers où elles sont reléguées. Il est donc urgent de décrire celles qui survivent encore à la place d'honneur, et d'essayer ainsi de réagir contre de fâcheux déplacements, qui préludent à la mutilation ou à l'oubli. Cet inventaire contribuerait, en outre, à maintenir aux auteurs de ces œuvres le rang qui leur est dû dans notre école française.

C'est une étude de ce genre que nous commençons ici à la mémoire des Wilbault, en rédigeant sur chacun d'eux une notice biographique, malheureusement restreinte aux seuls éléments qui se rencontrent sur les lieux [1]. La notice ne s'étend ni aux leçons qu'ils prirent à Paris des Restout et des Jouvenet, ni aux travaux que Nicolas accomplit en Allemagne. Nous avons manqué d'informations pour suivre nos artistes au delà de leur pays natal. Mais on trouvera, comme pièces justificatives, les documents d'état civil qui fixent d'une façon irrécusable leur origine et le terme de leur carrière. Nous y avons joint quelques traités et quittances ayant trait à leur profession, et surtout nous avons rédigé un premier essai de catalogue de leurs productions. A part celles qui ont marqué le voyage de Wilbault l'oncle à l'étranger, toutes leurs toiles survivantes sont réparties dans les églises, les musées et les maisons particulières des Ardennes, de la Marne et de l'Aisne [2]; le catalogue que nous dressons est limité aux deux premiers de ces départements, c'est-à-dire aux localité qui avoisinent leur berceau et qu'ils fréquentèrent assidûment l'un et l'autre jusqu'aux derniers jours de leur existence.

[1] Le premier aperçu de ce travail a été indiqué dans la *Revue de Champagne et de Brie*, mars 1878, t. IV, p. 221 à 224.

[2] L'église de Marle (Aisne) possède un *Saint Augustin* et un *Saint Ambroise*, tableaux de haute dimension, qui sont l'œuvre de l'un des Wilbault. — La salle des exercices du grand séminaire de Soissons possède le grand tableau de la *Fondation de l'abbaye de Cuissy*. Indications fournies par M. l'abbé Palant, curé de Cilly (Aisne).

I. — Nicolas Wilbault.

(1686-1763.)

Wilbault, l'oncle, fut baptisé dans l'église paroissiale de Château-Porcien le 20 juillet 1686 : l'acte nous apprend que son père Jean Wilbault exerçait la profession de vitrier, l'une de celles qui se rapprochaient le plus de l'art des peintres ; il eut pour parrain Nicolas Lequeux, chirurgien, probablement un frère de sa mère, Nicole Lequeux ; la marraine Poncette Baudesson ne put signer au registre qni conserve seulement sa marque. Il est à remarquer que le frère de Nicolas, Pierre Wilbault, qui eut pour fils Wilbault le neveu, hérita de la profession paternelle, de sorte que les membres de la famille furent alternativement peintres et vitriers.

Le biographe des Ardennes, l'abbé Boulliot, qui écrivait à une époque où les souvenirs des deux Wilbault étaient encore très-vivants, relate que « Nicolas manifesta de bonne heure des dispositions heureuses pour le dessin, et fut placé par son père dans l'atelier de Jean Jouvenet qu'il fréquenta jusqu'en 1717 [1] ». Comment l'un des grands peintres de l'époque se trouva-t-il en relation avec un humble vitrier du pays rémois? Nulle circonstance précise ne nous en a révélé le point de départ, mais nous savons que la famille des Jouvenet entretint des rapports de parenté et d'affaires avec plusieurs localités de la Thiérache et du Soissonnais. Laurent Jouvenet, le père de Jean et de François, avait eu quinze enfants, et l'une de ses filles devint abbesse du monastère de Longpré dans les environs de Soissons. Les trois Jouvenet, bien que d'origine normande, séjournèrent dans cette région voisine de Château-Porcien, et y laissèrent de nombreuses œuvres, qui sont aujourd'hui l'objet de recherches et d'études fort intéressantes [2]. Nicolas Wilbault acquit

[1] *Biographie ardennaise*, par l'abbé Boulliot, 2 vol. in-8°, Paris, 1830, t. II, p. 443; on y trouve la notice la plus complète sur nos peintres, celle dont le texte se retrouve dans toutes les biographies postérieures.

[2] *Précis analytique des travaux de l'Académie de Rouen pendant l'année* 1882-83, p. 311, notice par M. Decorde. — *Bulletin de la Société archéologique de Soissons*, 1880, t. XI, p. 19, *Notice* par M. Michaux *sur Jean Jouvenet et ses tableaux*. — *La Thiérache*, Vervins, 1882, t. VIII, p. 184, *Notice* par M. Pernant *sur les Tableaux de Jouvenet à Vervins et dans les environs*.

rapidement la manière de son maître, son habileté dans l'exécution et son riche coloris. Il peignit seul ou en collaboration avec lui quelques-unes de ces toiles conservées en si grand nombre dans les églises du département de l'Aisne, et indistinctement attribuées aux Jouvenet. Le long séjour de N. Wilbault au sein de cette grande famille d'artistes lui fut donc à tous égards profitable et fructueux ; il n'en sortit d'ailleurs, vers 1717, que pour aller en Saxe, désigné par Louis de Silvestre, le peintre de talent que l'Électeur venait d'appeler à Dresde et de mettre à la tête de l'Académie de cette ville [1]. La France rayonnait alors dans l'Europe entière, et les œuvres de ses hommes d'élite allaient, surtout à cette époque, enrichir les cours du Nord, désireuses à l'envi de reproduire les merveilles de nos arts. Rien d'étonnant à ce que N. Wilbault quittât la France à l'âge de trente ans, pour conquérir la fortune et la renommée en compagnie d'un courtois protecteur. Le directeur de l'Académie de Dresde ne put manquer, en effet, de fournir à son compatriote de nombreuses commandes et l'occasion de s'illustrer dans les travaux décoratifs des résidences princières.

Toutefois N. Wilbault ne passa à l'étranger qu'une période de sept ans, tant à Dresde qu'à Leipsick, et il revint, dès l'année 1724, au milieu des siens. Après avoir reproduit les traits de hauts personnages et embelli les galeries de compositions encore très-estimées, il avait été admis à l'Académie de Dresde, où sa réputation aurait grandi de plus en plus [2]. La cause de son retour n'est pas autrement connue, et nous ne savons sur la foi de quels renseignements l'abbé Boulliot avance « qu'il renonça à une alliance qui lui assurait une fortune brillante, s'il avait voulu se fixer en Allemagne ». Ce ne fut point pour contracter un autre mariage qu'il revint dans sa ville natale, puisque son acte de décès le qualifie *garçon*, et cela nous indique qu'il se consacra tout entier à son art. Mais, si prompt qu'ait été son retour, il n'en laissait pas moins en

[1] Louis de Silvestre (1675-1760) resta à Dresde de 1716 à 1752, comblé des bienfaits du roi Auguste II. Ses œuvres sont nombreuses à la galerie de Dresde et dans les palais qu'il a décorés. (*Biographie Didot.*)

[2] *Les Artistes français à l'étranger*, par L. Dussieux, Paris, 1856, p. 88, notice empruntée à l'abbé Boulliot. — *Guide de l'amateur de tableaux*, par Ch. Lejeune, Paris, 1865, t. III, p. 283, court aperçu de ses œuvres en Saxe et en France. — *Dictionnaire historique des peintres*, par Ad. Siret, Paris, 1866, p. 1004, simple mention.

Allemagne un grand nombre de portraits, d'allégories et de scènes mythologiques, dont il n'existe malheureusement pas de catalogue spécial et détaillé.

Pendant quarante ans environ, de 1724 à 1763, Wilbault l'oncle se livra à ses travaux en pleine indépendance, se transportant dans les villes et les abbayes qui sollicitaient les créations de son pinceau. La tradition rapporte qu'il les livrait avec un grand désintéressement et une scrupuleuse fidélité, comme le font tous les artistes amoureux de leur art. Le traité qu'il passa en 1754 avec la fabrique de l'église de Launois [1] nous apprend qu'il envoyait une estampe comme spécimen, et s'engageait à en reproduire les lignes principales; c'était, en cette circonstance, le *Martyre de saint Étienne* qu'il devait reproduire dans un « tableau de couleurs bien fines et claires », mesurant dix pieds de hauteur sur six de largeur, à fournir dans un délai de huit mois, moyennant la somme de cent cinquante livres [2]. De semblables marchés eurent lieu vraisemblablement pour toutes ses entreprises, qui furent très-nombreuses dans les couvents de la Picardie et de la Champagne. L'abbé Boulliot énumère les plus célèbres de ses œuvres, mais il en est peu qui se retrouvent avec l'attribution exacte de leur origine [3]. Nous n'en avons rencontré que deux portant une signature : un *Saint Éloi* à Château-Porcien, daté de 1730, et une *Annonciation* au Thour, signée de son nom et de son surnom *N. Wilbault Duchastel.*

Cette qualification qu'il prit sans doute en souvenir de son origine *du Chastel*, figure aussi sur son épitaphe, mais non sur son acte de sépulture. Elle paraît donc toute de fantaisie, bien qu'elle serve à distinguer utilement ses ouvrages de ceux de son neveu. Il règne entre eux une grande analogie, et comme Jacques succéda sans intervalle à son oncle, la confusion s'opère très-vite entre les productions de l'un et de l'autre. Nicolas Wilbault ajoutait parfois à son surnom un nouveau qualificatif : on conservait de lui à Soissons, en 1880, un

[1] *Launois-sur-Vence*, canton de Signy-l'Abbaye (Ardennes). — On trouvera ce traité aux Pièces justificatives; c'est le seul que nous ayons rencontré.

[2] Ce tableau n'existe plus dans l'église de Launois; on présume qu'il en a disparu à la Révolution. Lettre de M. le curé de Launois du 20 décembre 1885.

[3] Signalons notamment la *Piscine probatique* de l'Hôtel-Dieu de Reims. Cette œuvre paraît avoir été la retouche d'une toile peinte du quinzième siècle. Cf. *Catalogue du Musée de Reims*, par Ch. Loriquet, 1881, p. 240. — La figure s'en trouve dans l'*Histoire de la tapisserie*, par J. Guiffrey, 1886, p. 126.

portrait signé : *N*[s]. *Wilbault Duchastel pinxit castroportianus*, 1733[1]. Mais le plus souvent, lorsqu'ils signent, les Wilbault ne font précéder leur nom que de la première lettre de leur prénom, et toujours leur écriture apparait nette et fort lisible.

Il existe un portrait de Wilbault l'oncle, peint en costume polonais par son neveu quelques jours, dit-on, avant sa mort[2]; le neveu se peignit lui-même, comme nous le verrons plus loin, de sorte qu'il serait facile de faire figurer ces deux artistes dans la galerie des peintres français, où leur place est toute marquée.

Nicolas Wilbault mourut à l'âge de soixante dix-sept ans, et fut inhumé, le 4 mai 1763, dans le cimetière de sa ville natale. On lit encore, à l'un des contre-forts de l'église, son épitaphe écrite pompeusement en vers français, et religieusement conservée comme un témoignage de son talent et de l'estime de ses concitoyens. Sa sépulture est intacte au-dessous de l'inscription; il n'a disparu de ses titres honorifiques que ceux qui rappelaient l'ancien régime : *Élève de l'Académie royale de Paris et de Dresde*, et que la municipalité de Château-Porcien fit scrupuleusement gratter à l'époque de la Révolution. On lira plus loin ce texte intéressant.

II. — Jacques Wilbault

(1728-1806.)

Wilbault le neveu, fils de Pierre Wilbault ou Vuilbault, vitrier, et de Marie Letandart, fut baptisé dans l'église de Château-Porcien le 28 mars 1729. Son oncle était rentré de Saxe dans sa ville natale quelques années auparavant, et il s'attacha dès l'enfance à ce

[1] Ce portrait d'un personnage inconnu ne trouvait pas d'amateur, et son propriétaire avait proposé au maire de Château-Porcien d'en faire l'acquisition pour la mairie de cette ville.

[2] Ce portrait mesure 0m,80 de hauteur sur 0m,63 de largeur, et porte, nous écrit-on, cette mention : *Peint par Jacques Wilbault, son neveu et son élève, en* 1763. Le peintre est vu à mi-corps, en costume rouge garni de fourrures, coiffé d'une toque; il tient un crayon et un carton. La peinture originale appartient à madame veuve Boudin, nièce de J. Wilbault, qui habite Provins (Seine-et-Marne). La famille Reneuf, de Château-Porcien, en possède une copie à l'aquarelle, et l'auteur de cette notice en a fait exécuter une réduction à l'huile. Depuis quelques mois, la peinture originale a été envoyée à Reims, où elle a été photographiée par J. Trompette.

rejeton qui devait perpétuer son nom et son talent. Jacques n'eut guère d'autre maître que son oncle dans l'art de la peinture, car il ne fit à Paris qu'un séjour de deux ans. Il y fut envoyé en 1750, à l'âge de vingt et un ans, pour suivre les cours de l'Académie, et copier des tableaux dans l'atelier de Jean Restout, où il pouvait avoir accès par la recommandation de son oncle, élève de Jouvenet. Son apprentissage dans la capitale fut de courte durée, ce qui ne l'empêchait pas de s'intituler volontiers plus tard : *Élève de l'Académie Royale de Paris*. Il est vrai qu'il ajoutait à ce titre la qualité de *citoyen de Château-Porcien*, comme une preuve non équivoque de son inaltérable attachement au sol natal. Son histoire est donc simplement celle de ses productions, qui furent très-nombreuses et qui dénotent un esprit vigoureux et bien trempé, un artiste tout dévoué à son art. Il n'en exerça pas moins constamment des charges publiques et des offices municipaux, sous l'ancien régime comme sous la Révolution.

Son éducation artistique lui fut très-favorable, car, outre ses aptitudes naturelles, il eut l'avantage de grandir dans un atelier, et de faire ainsi, à l'âge où tout est impression, un important apprentissage des yeux. L'expérience de son guide, sa sollicitude paternelle, le calme de leur vie laborieuse, contribuèrent aussi à développer mûrement ses facultés et son imagination. Après onze ans d'active collaboration, il perdit son oncle, et nous le voyons dès lors multiplier ses œuvres personnelles. La cathédrale de Châlons-sur-Marne conserve une *Annonciation* et un *Magnificat*, signés et datés de lui en 1764[1]. Il continua sans doute les ébauches de son maître, poursuivit et mena à terme ses divers projets, soit dans les abbayes, soit dans les maisons particulières. Il fut amené ainsi à peindre, comme lui, de nombreux sujets religieux, mais, plus que lui, croyons-nous, il s'adonna aux portraits qui devenaient dans les familles bourgeoises l'un des luxes à la portée de tous.

Nous devons signaler parmi ses ouvrages vraiment recommandables et authentiques, la *Descente de croix* et la *Samaritaine*, transportés de l'abbaye de la Piscine dans l'église Saint-Nicolas de Rethel, l'*Assomption*, le *Saint Nicolas* et le *Saint Augustin*, con-

[1] Les biographes disent aussi qu'il peignit pour cette église une grande toile du *Martyre de saint Étienne*, mais on n'en conserve aucune trace. Lettre de M. le chanoine Lucot, archiprêtre de cette église, du 11 décembre 1886.

servés à l'Hôtel-Dieu de Reims, la *Présentation* à l'Hôpital de Rethel, *Triomphe de la Religion* à l'Hospice de Château-Porcien, et la *Sainte Claire mettant en fuite les Sarrazins* dans l'église d'Herpy. — Les sujets profanes sont plus rares; nous ne savons ce qu'est devenue la suite des *Malheurs de la maison de Priam,* indiquée par l'abbé Boulliot; nous avons pu, du moins, cataloguer un certain nombre de peintures d'appartements, d'une touche et d'une invention très-gracieuses, encore visibles à Rethel, à Château-Porcien et à Saint-Germain-Mont. Il laissa également plusieurs paysages, offrant des vues pittoresques de l'ancien château de sa patrie. — Quant aux portraits signés par J. Wilbault, ils formeraient une série fort considérable, dont les spécimens les plus intéressants sont au Musée de Reims et chez plusieurs amateurs de cette ville : citons ceux du marquis d'Asfeld, du chirurgien Caqué, et son propre portrait accolé à celui de sa femme. Il peignit aussi M. de Talleyrand-Périgord, archevêque de Reims, et si la peinture originale a disparu, il nous reste la belle estampe qu'elle inspira au burin d'une autre célébrité artistique de la Champagne, Ch.-Nicolas Varin[1]. Il offrit, en 1765, un portrait de Louis XV au conseil de ville de Château-Porcien, dont il faisait déjà partie; plus tard, ses collègues, jaloux sans doute de le produire autant que désireux de gagner les bonnes grâces du pouvoir, adressèrent une supplique à l'Intendant de Champagne, M. Rouillé d'Orfeuil, pour obtenir de faire exécuter son portrait par leur compatriote[2]. L'abbé Boulliot cite encore d'autres personnages célèbres dont il reproduisit les traits, mais on ignore le sort de la plupart de ces tableaux historiques[3].

Voilà les principaux titres de J. Wilbault à l'attention de la postérité; il mérita trop d'estime auprès de ses contemporains pour tomber dans un injuste oubli. Ses scènes religieuses et historiques sont remplies de figures animées; il en a certainement emprunté les

[1] *Alexandre-Angélique de Talleyrand-Périgord, archevêque de Trajanople, coadjuteur de l'archevêché de Reims.* Buste dans un ovale, attributs et écusson au bas. Haut. 0m,40; larg. 0m,29. *Wilbault pinxit, Varin sculp.*, 1768.

[2] *Délibérations municipales*, 1765 et 1785, aux Archives de Château-Porcien.

[3] M. de Juigné, évêque de Châlons, les évêques de la Rochelle et de Grenoble, le maréchal de Vaux, M. de Berg, le baron d'Horneck, etc. Il dessina aussi le portrait de *Charbonnier*, général de l'armée des Ardennes, *Catalogue de la collection de Soliman Lieutaud*, 1881, p. 22.

types à de vivantes réalités dont il saisissait habilement l'expression. Ses portraits, probablement ses chefs-d'œuvre, « se font remarquer par une touche légère et délicate, par le velouté des chairs et par la vie qu'il savait donner à ses personnages [1] ». Il faut excepter cependant sa propre représentation, qui, bien qu'étudiée et comprise avec goût, est loin d'offrir la transparence et la finesse que l'on prise si hautement dans ses autres modèles.

Il ne voua point, comme son oncle, sa vie au célibat, mais il se maria assez tard, à l'âge de trente-sept-ans, et épousa une veuve, Marie-Nicolas Coutier, sa cousine germaine, dont il ne paraît avoir jamais eu d'enfants. Il lui survécut, et lorsqu'il mourut, ce furent deux cousins germains qui déclarèrent son décès. Sa descendance collatérale existe encore, et son nom se retrouve dans la région, mais le talent des *Messieurs Wilbault*, comme on les appelle encore, s'est éteint avec eux : ils n'ont plus de postérité dans une contrée qu'ils ont remplie de leurs œuvres pendant plus d'un siècle. J. Wilbault nous a laissé, du moins, un exemple de fidélité aux traditions et de continuité du génie artistique durant deux générations dans la même famille. On n'a point perdu non plus le souvenir de son activité dans la vie publique : il fut successivement capitaine de la bourgeoisie [2], l'un des sept notables du conseil de ville [3], second échevin de la municipalité constituée par Louis XVI [4]. Il continua pendant la période révolutionnaire à faire partie des assemblées locales, mais son rôle à cette époque nous échappe et n'est plus de notre domaine. Il accepta les idées généreuses et les indispensables réformes de 1789, et il vit ensuite, non sans regrets et douleur, la destruction et le vandalisme qui se donnèrent libre carrière à l'époque de la Terreur. Un grand nombre de ses tableaux et de ceux de son oncle disparurent alors des églises et des couvents supprimés, sans qu'un musée ou un établissement public quelconque s'ouvrît pour les recevoir dans toute l'étendue du département des Ardennes. Aussi, dès qu'un réveil du goût public ramena l'attention sur les

[1] *Catalogue du Musée de Reims*, p. 157.

[2] « Jacques Wilbault, peintre, bourgeois de la ville, nommé capitaine de la bourgeoisie, en remplacement du s^r François Riquier, qui a donné sa démission et renvoyé l'esponton. » Archives de Château-Porcien, 1753-1791, BB 4.

[3] *Almanach historique de Reims*, 1785, p. 117.

[4] Archives de Château-Porcien, BB 5. — Cf. *Histoire de Château-Porcien*, par J. B. Lépine, p. 124.

monuments des arts, surtout au moment de la réouverture des églises, le vieux peintre s'empressa de restaurer ses œuvres survivantes et même d'en peindre de nouvelles.

C'est ainsi que Jacques Wilbault finit sa carrière, le 18 juin 1806 [1], à peu près au même âge que son oncle termina la sienne. Il peignit encore en 1805, à l'âge de soixante-dix-sept ans, la grande toile du *Triomphe de la Religion* pour l'église de Sévigny-Waleppe, et il reçut, le 5 mai de cette année, la somme de 96 livres pour prix de ce tableau, qui n'était d'ailleurs que la reproduction de celui qu'il avait exécuté, en 1802, au retable de l'Hospice de Château-Porcien. Cette composition, qui est une preuve de la vigoureuse persistance de son talent, est aussi une page fort curieuse, qui retrace les sentiments populaires à l'époque de la reprise publique du culte en vertu du nouveau Concordat.

J. Wilbault mourut dans sa maison de la rue du faubourg de Liesse, maison fort simple à un étage; elle est située à gauche en allant à Condé, presque en face de la pharmacie, et était occupée en 1881 par M. Huart, menuisier. Cette habitation, bien que transformée depuis en plusieurs logements, a conservé quelques restes de son ancienne décoration, surtout dans la pièce de derrière. Un plafond garni d'arabesques, plusieurs débris de boiseries, un paysage surmontant la porte, voilà les seules traces qui nous indiquent l'ancien logis d'un artiste.

H. Jadart,
Secrétaire général de l'Académie de Reims.

ANNEXES

I

DOCUMENTS D'ÉTAT CIVIL.

§ 1er. *Acte de baptême de Nicolas Wilbault.*

Juillet 1686. L'an mil six cent quatre vingt six, led. jour 20e dudit mois, je curé susd. ay baptisé le fils de Jean Wuilbaut, vitrier, et de Nicole

[1] Et non 1816, comme l'abbé Boulliot et tous les biographes après lui l'ont indiqué à tort.

Lequeux, ses père et mère, mariés ensemble et habitans de cette par., auquel on a imposé le nom de Nicolas, le parrein a esté Nicolas Lequeux, chirurgien, et la marreine Poncette Baudesson de cette paroisse.

(*Signé* :) Nicolas Lequeux, Nicolas Lequeux, Jean Wuilbault, H. Curaté clerc, Marque de Poncette Baudesson.

(*Extrait du registre des baptêmes, mariages et sépultures de l'église paroissiale de Château-Porcien*, 1686, *aux Archives communales de cette ville.*)

§ 2. *Acte de sépulture de Nicolas Wilbault.*

Mai 1763. L'an mil sept cent soixante trois, le quatre may, est décédé en cette paroisse Nicolas Wuillebaut, peintre, garçon natif de cette ville, aagé d'environ soixante dix sept ans, lequel a été inhumé le landemain au cimetière de cette paroisse, avec les cérémonies accoutumées, en foy de quoy nous avons signé.

(*Signé* :) Philippot vic., Charton, Mitteau, Coutier, Wilbault, Huguenin, G. Metoyer, H. Delagrange.

(*Ibidem*, registre de 1763.)

§ 3. *Acte de baptême de Jacques Wilbault.*

Mars 1729. Jacques, fils de Pierre Wuilbault, vitrier, et de dame Marie Letandart, ses père et mère, mariés ensemble et habitans de cette paroisse, a été baptisé par moy Nicolas Drouin, pretre curé, souscrit le 28e mars 1729, et nommé par Jacques Coutier et Catherine Apparuite, sa femme, ayeuls audit enfant, qui ont signés avec nous, le jour et an que dessus.

(*Signé* :) Catherine Apparuit, P. Vuilbault, A. Pasté, Drouin.

(*Ibidem*, registre de 1729.)

§ 4. *Acte de mariage de Jacques Wilbault.*

Février 1765. L'an mil sept cent soixante cinq le douze février, après avoir publié le premier pour le dernier ban, un jour de dimanche au prone de la messe paroisiale de cette église, entre le sr Jacques Wuillebaut, peintre, fils majeur des deffunts Pierre Wuillebaut et Marie Letandart, d'une part, et Marie Nicole Coutier, veuve en premières nopces de Louis Laval d'autre, tous deux de cette paroisse, après avoir obtenu dispense de notre st père le Pape, le six janvier de la présente année,

du deuxième au deuxième degré de consanguinité, fulminée à l'officialité de Reims par M. Escouvette, le trente janvier dernier, délivrée par Noel, greffier commis, par laquelle il leur est permis de contracter mariage ensemble en face de la Ste Eglise, Vu aussi la dispense de deux autres bans donnée à Reims, le quatre février dernier, par et signé Le Blanc, vic. gen., contre signée par J. Gobréau, minutée et controlée audit Reims, lesdits jour et an, par et signé Boitel; n'ayant découvert aucun empêchement, ne s'étant trouvé personne pour former opposition, je pretre curé souscrit ay reçu desdittes parties, les promesses et consentement de mariage, et ay célébré le mariage avec les cérémonies ordinaires, en présence de Jean-Baptiste Vuillebaut, père de l'époux, de Jean-Baptiste-Michel Huguenin, son beau-frère, Alexandre Boucher, beau-père de l'épouse, et de Jean-Baptiste Verdun amy, témoins de cette paroisse, qui ont signé avec nous ainsi que l'époux et l'épouse.

(*Signé* :) WILBAULT, Marie-Nicolle COUTIER, WILBAULT, HUGUENIN, Alexandre BOUCHER, Jean-Baptiste VERDUN, G. METOYER.

(*Ibidem,* registre de 1765.)

§ 5. *Acte de décès de Jacques Wilbault* (1806).

L'an mil huit cent six, le dix huit juin, nous adjoint officier de l'état civil de la ville de Château-Porcien, département des Ardennes, canton et municipalité dudit Château-Porcien, sont comparus les sieurs Antoine Lelue, propriétaire, cousin issu de germain audit deffunt, et Charles Nicolas Lelue, aussi cousin issu de germain audit deffunt tous deux demeurants audit Château-Porcien; lesquels nous ont déclaré que ledit jour dix huit juin, les huit heures du matin, le sieur Jacques Wilbault, peintre, âgé de soixante dix huit ans, veuf de deffunte dame Marie Anne Coutier, son épouse, et fils de deffunt sieur Pierre Wilbault, vivant propriétaire et de deffunte Marie Letandart, ses père et mère, demeurants audit Château-Porcien, est décédé ce jourd'huy dix huit juin, à une heure du matin dans sa maison, rüe du faubourg de Liesse, et les déclarans ont signé avec nous le présent acte, après que lecture leur en a été faite.

(*Signé* :) LELUE, LELUE, LE ROY.

(*Actes de décès de la commune de Château-Porcien pour l'année* 1806, *an XIII de la République Française.*)

II

TRAITÉS ET QUITTANCES D'ŒUVRES D'ART.

§ 1er. *Traité passé entre Nicolas Wilbault et la fabrique de l'église de Launois (Ardennes), pour l'exécution du tableau du maître-autel, le 6 janvier* 1754. (Ce tableau n'existe plus dans l'église de Launoy, et a dû en disparaître à la Révolution.)

Ce jourdhuy sixième jour du mois de janvier mil sept cent cinquante quatre, jour de saint Dimanche et feste de l'Epiphanie, fin et issüe des vespre chantez de cesdittes paroisse, les habitans et fabriciens assemblez en conséquence de l'avis donné au prosne de la messe paroissiale dudit Launoy par Monsieur le curé dudit lieu, pour convenir du prix du tableaux, pour prévoire à l'hostel nouvelement construit en l'Eglise dudit lieu, a esté arretté ce qui suit, sçavoire :

Que ledit tableau représentera le martire de saint Estienne, patron de cette paroisse, avec l'apparence des cyeux ouverts au dessus où se formera le ceintre dudit cadre, qui contiendra vingt deux figure relativement à l'estempe qui a été représentée par le sieur peintre cy après nommé, lequel tableau contiendra de largeure six pieds dix pouces sur seize pieds et demy de hauteur y compris le ceintre, et le tout conformément au cadre fait pour cette effet, dont ledit entrepreneur a pris communication et les dimentions, a condition aussy que ledit entrepreneur fera lesdittes figures et ledit tableau de couleurs bien fines et claire et sujette à réception a dire d'experts, le tout moyennant la somme de cent cinquante livres, qu'il luy sera payé auparavant de poser ledit tableau sur le cadre et conformément à iceluy sur les largeurs et hauteurs, lequel entrepreneur sera tenu de poser ledit cadre pour le premier septembre de la présente année, ce qui a été ainsi accepté par ledit sieur Villebeaux, maître peintre demeurant à Chateaux Porcien, qui s'est soumis et obligé à la fourniture dudit tableau conformément et relativement au condition cy dessus expliqué, et qu'au lieu toutesfois de dix pieds et demy de hauteur dudit tableau, il portera dix pieds sept pouces pour revenir audit cadre, suivant qu'il est à remarquer par la supputation présentement faitte et qu'au lieu de six pieds dix pouces de largeur cy devant expliqué, ledit tableau n'aura que six pieds huit pouces et demy pour revenir audit cadre, et le tout au pieds de roy de douzes pouces par pieds, observant ledit entrepreneur que le cadre contient huit pieds et demy jusqu'au ceintre au dedans des feuillants.

Fait ainsi et arretté double en laditte assemblée, le jour et an susdits, et ont signez :

DEMACON, JUVELOT, Jacques LAISNEY sindicq, François SINGERY marguillier en charge, FAYNOT, LEFRANC, AUBERT, DUPERRE, PETRÉ.

(*Archives de la fabrique de Launois, canton de Signy-l'Abbaye, Ardennes,* 1880.)

§ 2. *Quittance de Nicolas Wilbault, pour le payement du tableau du* Martyre de saint Étienne, *exécuté par lui pour l'église de Launois* (13 juin 1756).

Je reconnois avoire reçu de Jacques Le franc, ensien marguillier de la fabrique St Etienne de Launoy, la somme de cinquante livres pour retante et fin de pement de la somme porté au présant marchez. Fait le treize juin mil sept cent cinquante six.

J'aprouve lecritur cy dessus. (*Signé* :) WILBAUT DUCHASTEL.

(*Archives de la fabrique de Launois, mention placée au bas de la pièce précédente.*)

§ 3. *Quittance donnée par Jacques Wilbault, pour le tableau du maître-autel de l'église de Sévigny-Waleppe, canton de Château-Porcien* (*Ardennes*), *le* 2 *mai* 1805. (Ce tableau est encore placé au retable du maître-autel de cette église.)

J'ay reçu de monsieur Malinet, desservant la succursale de Sévigny, la somme de quatre vingt seize livres, pour prix du tableau que j'ay fait au maitre autel, dont quittance à Château-Porcien, ce deux may mil huit ent cinq. (*Signé* :) WILBAULT.

(*Pièce appartenant à l'abbé Th. Pierret, archiprêtre de Rethel* (*Ardennes*), *et copiée en* 1878.)

ÉPITAPHE DE NICOLAS WILBAULT.

DANS LE CIMETIÈRE DE L'ÉGLISE DE CHATEAU-PORCIEN, ARDENNES.

Plaque de marbre noir (haut. 0^m^,97, larg. 0^m^,63) *adossée à la muraille d'une chapelle sur le côté sud de l'église.*

D. O. M.

ET A LA MÉMOIRE DE NICOLAS WILBAULT DU CHATEL
PEINTRE //
//
//////////////// NÉ A CHATEAU PORCIEN AU MOIS DE
JUILLET 1686 ET MORT LE 4 MAY 1763.

ESPRIT, TALENS, DEHORS PHILOSOPHIQUES,
FAVEURS DES GRANDS, LAURIERS ACADÉMIQUES,
POUR TRIOMPHER DU SORT, TITRES VAINS, SUPERFLUS,
DUCHATEL HÉLAS NE VIT PLUS.
RÉUNI DANS CE LIEU AUX CENDRES DE SON PÈRE
VERTUS QUI CONDUISEZ A L'IMMORTALITÉ
ET VOUS AMOURS DES SIENS, DROITURE, FERMETÉ
POUR VIVRE AVEC SON DIEU C'EST EN VOUS QU'IL ESPÈRE.
REQUIESCAT IN PACE.

Inventaire des œuvres de Wilbault conservées dans quelques églises, musées, hospices et maisons particulières des départements de la Marne et des Ardennes.

DÉPARTEMENT DES ARDENNES

I

AVAUX-LE-CHATEAU
(Canton d'Asfeld).

Église paroissiale, construite en 1765.

Au-dessus de la porte latérale du bas côté gauche :

La *Nativité de la Sainte Vierge.* — Toile; haut. 2m,45, larg. 1m,75. — Bordure en bois de l'époque, cintrée du haut avec cartouche au sommet. — Attribuée à Nicolas Wilbaut, sans signature.

Une jeune femme tient l'enfant et le présente à une autre femme; vieillard et servante dans le fond; vases sur les côtés et ustensiles de ménage; au-dessus de la scène, têtes d'anges dans les nuages, rayons lumineux.

Cette peinture décorait le maître-autel de l'église placée sous ce vocable; elle en a été enlevée en 1872, et appliquée contre un mur où elle souffre beaucoup de l'humidité. Tableau de mérite, dont la toile est déchirée au bas, et qu'il y aurait urgence à remettre dans un endroit plus favorable.

II

BRIENNE
(Canton d'Asfeld).

Église paroissiale.

Au retable du maître-autel :

1. *Baptême de Notre-Seigneur par saint Jean-Baptiste.* — Toile;

haut. 1m,75, larg. 1m,45. — Le retable de style Louis XIV sert d'encadrement. — Attribuée à Nicolas Wilbault, sans signature.

Le Précurseur, vêtu d'une peau de chameau, couvert d'un manteau rouge, tient une croix avec banderole de la main gauche, et de la droite il verse l'eau d'une coquille sur la tête du Christ incliné; deux anges assistent ce dernier; ciel ouvert d'où descend la colombe.

2. *Dieu créant le Monde.* — Toile; haut. 0m,80, larg. 1m,50. — Au sommet du même retable et attribuée au même peintre.

III

CHARLEVILLE.

Église paroissiale Saint-Remi, édifice moderne.

Aux angles intérieurs du transept, près des chapelles latérales, toiles démontées de leurs châssis et de leurs cadres, appliquées sur la muraille au milieu de peintures décoratives. Ces toiles ont été collées à une assez grande hauteur.

1. *Baptême de Clovis par saint Remi.* — Toile.
2. *Descente de croix.* — Toile.
3. *Résurrection de Notre-Seigneur.* — Toile.

Ces trois peintures, attribuées aux Wilbault, n'ont pu être examinées de près, ni mesurées, à cause de leur situation. Les deux dernières sont analogues à d'autres productions de J. Wilbault, qui sont décrites plus loin.

IV

CHATEAU-PORCIEN.

I. — *Église paroissiale.*

1. Dans la chapelle Saint-Éloi, ouvrant sur le bas côté droit, au milieu du retable en menuiserie qui surmonte l'autel :

Saint Éloi. — Toile; haut. 1m,20, larg. 1 mètre. — Par Nicolas Wilbault, signée et datée.

Le saint debout en costume épiscopal, tenant une croix de la main gauche; fond de paysage, ouvriers ferrant les chevaux, enclume; au bas signature et date : *Wilbault,* 1730. — Peinture bien conservée.

2. Dans le sanctuaire, appliqué au mur gauche :

Saint Thibault, patron de Château-Porcien. — Toile; hauteur et largeur analogues au précédent. — Attribuée à N. Wilbault.

Le saint debout, avec surplis et étole; fond de paysage, ruines qui paraissent être celles de l'ancien château de cette ville.

Cette peinture devait orner autrefois le retable de l'autel de ce saint, aujourd'hui surmonté d'une statue.

II. — *Hospice civil.*

Dans la chapelle, au retable de l'autel, dans un riche encadrement de marbre, plus ancien que le tableau :

Le *Triomphe de la Religion après la Révolution.* — Toile; haut. 2^{m}, larg. 1^{m},20. — Par J. Wilbault, signée et datée.

La Religion dans le ciel, assise sur les nuages, vêtue d'une robe bleue, couverte d'un manteau et d'un voile blanc, présente aux hommes une croix de la main droite, et de la gauche tient un livre ouvert sur lequel on lit : *Novum Testamentum D. N.* — Dans le bas, deux groupes distincts de personnages : les uns, à la droite du spectateur, figurent les impies, les yeux bandés, le front incliné, avec une torche renversée; les autres, à la gauche, figurent les chrétiens reconnaissants de la restauration du culte, vieillard levant les bras au ciel, femmes et enfants au visage radieux. Ces divers personnages passent pour des portraits.

La signature du peintre, inventeur et artiste, se trouve au bas du tableau à droite : *Js. Wilbault inv. et pinxit,* 1802. Le même sujet est reproduit dans l'église de Sévigny (Ardennes), avec la date de 1805.

III. — *Hôtel de ville.*

Dans le cabinet du Maire, suspendues au mur, se trouvent *six vues des Ruines de l'ancien Château qui dominait la ville.* — Peintures sur toile collées sur bois, dans un cadre en bois peint en vert, d'égale dimension; haut. 0^{m},27, larg. 0^{m},50. — Par Jacques Wilbault, signées.

On lit sur l'un des tableaux : *Vue des Ruines du Château de Portien au midy et partie de la ville, dessinées en* 1745. — *Les armes sont de sinople au porc d'argent. — Dessiné et peint par J. Wilbault, élève de l'Académie Royale de Paris et citoyen de cette ville.* — 1789.

Ces vues ont été dessinées, et les reproductions au crayon se trouvent dans le grand manuscrit, *les Ardennes illustrées,* donné par M. Ch. Pauffin à l'Hôtel de ville de Rethel.

IV. — *Maisons particulières.*

1. Dans le salon de madame veuve Olivier, au-dessus de la cheminée : *Femme élégante, endormie dans les champs, surprise par un homme en haillons.* — Toile dans un encadrement de menuiserie proportionné à la cheminée. — Peinture fine, excellent coloris, figures très-bien détachées sur un fond de paysage, attribuée à J. Wilbault.

La même pièce offre deux dessus de porte, paysage et marine, et quatre

panneaux décoratifs, scènes pastorales en grisaille, signés : *N. Doerf fe.*

2. Dans la salle à manger de M. Prompsy, ancien juge de paix, au-dessus de la cheminée :

Un *Dessert disposé sur une table,* raisins, pêches, fromage, vase en faïence servant de rafraichissoir, le tout d'un coloris très-vif. — Toile dans un encadrement en menuiserie. — Peinture attribuée à J. Wilbault.

3. Dans un salon de l'ancienne maison Paté, appartenant à M. Holleaux, notaire, se trouvent trois peintures, l'une au-dessus de la cheminée, l'autre au-dessus de la porte et la troisième entre les fenêtres. — Toiles dans les encadrements de la menuiserie. — *Groupes d'Amours,* allégories dans le genre Pompadour, attribuées à J. Wilbault.

4. Dans une chambre, au premier, de la maison de madame veuve Manceaux, rue du Hazard, au-dessus de la cheminée :

Offrande à l'Amour. — Toile; haut. 0m,90, larg. 0m,75. — Deux colombes jouent au pied de la statue de Cupidon, dans le bas une femme couchée et un homme debout tenant une couronne. — Peinture assez fine attribuée à J. Wilbault.

V

CONDÉ-LES-HERPY

(Canton de Château-Porcien).

Église paroissiale.

Sur le côté droit, paroi latérale du sanctuaire :

L'*Assomption.* — Toile; haut. 2m,20, larg. 1m,40. — Attribuée à J. Wilbault.

Au bas de la nef, deux tableaux qui paraissent avoir servi de dessus de portes :

Anges jouant avec des fleurs et des couronnes. — Toiles. — Deux peintures faisant pendant, l'une d'elles assez grossièrement restaurée.

VI

HERPY

(Même canton).

Église paroissiale.

Les trois autels de cette église sont surmontés de retables avec colonnes de marbre, frontons et vases de style Louis XIV; le fond de chacun d'eux est garni d'un tableau de grande dimension. Les autels latéraux datent de 1782; l'autel principal est plus ancien et a servi de modèle.

1. Au retable du maître-autel :

L'*Assomption*. — Toile; haut. 2m,30, larg. 1m,60. — Attribuée à N. Wilbault, non signée.

Au bas, le tombeau vide est entouré des Apôtres; au-dessus de ce groupe la Vierge, soutenue par six anges, s'élève les bras croisés vers le ciel.

2. Au retable de l'autel de la chapelle de droite :

Sainte Claire met en fuite les Sarrazins. — Toile; haut. 2m,60, larg. 1m,46. — Par Jacques Wilbault, signée.

Sur un tertre, se tient la Sainte debout, tenant avec un voile l'ostensoir à rayons, près d'elle groupe de religieuses, dont l'une tient sa crosse; à leurs pieds s'étend une vallée dont les hauteurs sont garnies de châteaux forts; dans la plaine, des cavaliers portant des étendards s'enfuient en déroute; épisode du siége d'Assise. — Cette peinture très fine, d'un beau coloris, et fort bien conservée, porte au bas, au milieu de la toile, cette signature et cette date : *Wilbault, inv*t. 1787.

3. Au retable de l'autel de la chapelle de gauche :

La Sainte Vierge donne le Rosaire à saint Dominique. — Toile; haut. 2m,60, larg. 1m,40. — Attribuée à J. Wilbault.

La Vierge avec l'Enfant Jésus, accompagnés d'anges, apparaissent au religieux qui tient de la main gauche le rosaire qu'il vient d'instituer; à ses pieds sont des livres et un chien tenant un flambeau dans sa gueule.

VII

JUZANCOURT

(Canton d'Asfeld).

Église paroissiale.

Autrefois dans la nef, actuellement (1885) dans la sacristie :

Guérison de l'Aveugle-né. — Toile; haut. 1m,35, larg. 1m,85. — Ovale dans un encadrement en bois, ancien retable d'autel. — Peinture attribuée à J. Wilbault.

Le Christ vêtu d'une robe rouge et d'un manteau bleu a la main droite pendante; la gauche est placée sur l'œil de l'aveugle agenouillé et soutenu par une femme debout; autre femme en avant, assise, tenant un enfant; groupe d'apôtres autour du Christ.

VIII

LE MESNIL-ANNELLES

(Canton de Juniville.)

Église paroissiale.

Le fond de l'église, derrière le maître-autel, est garni d'une menuiserie encadrant trois tableaux d'inégale grandeur; au milieu :

1. *Descente de croix.* — Toile; haut. 2m,10, larg. 1m,25. — Attribuée comme les deux autres à J. Wilbault.

Le Christ est descendu de la croix par deux hommes, et un troisième le soutient du haut; la Vierge debout à gauche; plateau et clous dans le bas.

2. Sur la gauche : *Le Christ et la Samaritaine.* — Toile; haut. 1m,40, larg. 1m,12. — Les personnages dans la pose traditionnelle, fond de paysage, forteresse dans le lointain.

3. Sur la droite : *Apparition du Christ à une sainte femme après sa résurrection.* — Toile; haut. 1m,40, larg. 1m,12. — Scène du *Noli me tangere,* fond de paysage analogue au précédent.

IX

NOVY

(Canton de Rethel).

Église paroissiale, ancienne église du prieuré bénédictin.

Contre les pilliers de la grande nef :

1. *Saint Remi recevant la sainte Ampoule.* — Toile; haut. 1m,30, larg. 0m,80. — Attribuée à J. Wilbault, assez bien conservée. — Bordure de l'époque.

2. *Deux moines bénédictins.* — Toile; dimension de la précédente. — Figures très-expressives.

Le sanctuaire de cette église, lambrissé de marbre, est orné de six grands tableaux, qui ont été tellement défigurés, en notre siècle, par de grossières restaurations, qu'il est impossible aujourd'hui d'en juger le mérite et d'en discerner l'auteur.

X

RETHEL

I. — *Église paroissiale Saint-Nicolas.*

Dans les trois nefs latérales, naguère dans l'abside :

1. Les *Noces de Cana.* — Toile; haut. 2m,40, larg. 4m. — Attribuée à Nicolas Wilbault.

2. La *Pêche miraculeuse.* — Toile; haut. 2m,50, larg. 2m,15. — Attribuée à Nicolas Wilbault.

3. La *Descente de croix.* — Toile; haut. 2m,50, larg. 4m. — Attribuée à Jacques Wilbault.

4. *Jésus et la Samaritaine.* — Toile; haut. 2m,40, larg. 2m,05. — Attribuée à Jacques Wilbault.

Ces quatre toiles, d'une belle conservation, reproduisent ces sujets religieux sous leur aspect traditionnel ; la plus estimée des quatre est la *Descente de croix ;* elles proviennent, quelques-unes du moins, de l'abbaye des Prémontrés de la Piscine, près Remaucourt (Ardennes). L'église de Rethel conserve une cinquième toile attribuée à Jacques Wilbault.

5. *Le Christ au Jardin des Olives.* — Haut. 1m,95, larg. 2m,60.

II. — *Église Saint-Remi* (*ancienne chapelle du couvent des Minimes*).

Aux deux côtés du sanctuaire, à la hauteur des fenêtres :

1. *Le Christ couronné d'épines.* — Toile; haut. 2 mèt., larg. 2 mèt. — Attribuée à Jacques Wilbault.

Le Christ est assis entre deux bourreaux; groupe de soldats en avant; deux vieillards dans le fond. Beau tableau d'un très-riche coloris.

2. *Le Christ à la colonne, Flagellation.* — Toile; haut. 2 mètres, larg. 2 mètres. — Attribuée à Jacques Wilbault.

Le Christ debout est attaché à une colonne basse; un Juif le frappe; bourreaux, soldats, pharisiens, se groupent autour de cette scène.

III. — *Hôpital général.*

I. Dans la tribune de la chapelle sont exposés quatre tableaux de la même époque.

1. La *Présentation de Notre-Seigneur au Temple* (Nunc dimittis). — Toile; haut. 2m,55, larg. 1m,92. — Cadre en bois sculpté au sommet. — Peinture signée de J. Wilbault.

Le vieillard Siméon reçoit l'enfant Jésus sur les degrés du temple; les autres personnages groupés sur les côtés; tableau de mérite, dessin plein d'harmonie, coloris brillant. — Signature au bas : *Js. Wilbault, invt.* 1783.

2. Le *Crucifiement de Notre-Seigneur.* — Toile; haut. 1m,66, larg. 3m,27. — Cadre de l'époque. — Par J. Wilbault.

Le Christ étendu sur la croix, ayant la main droite clouée; soldats et bourreaux de côté; la Vierge à genoux avec les saintes femmes; deux cavaliers sur la droite; ciel sombre, tourmenté et obscur; la signature est au bas à gauche : *Wilbault, invt et pinxt,* 1770.

3. Les *Pèlerins d'Emmaüs.* — Toile; haut. 1m,82, larg. 1m,89. — Cadre de l'époque. — Attribuée à J. Wilbault.

Les personnages dans l'attitude traditionnelle. Édifice à colonnes avec draperie dans le haut; fond de paysage.

4. *Le Christ servi par les Anges.* — Toile; haut. 1m,82, larg. 1m,89. — Pendant du précédent et attribué au même peintre.

Le Christ est vêtu d'une robe rouge et d'un manteau bleu; il est debout

près des anges qui lui servent des fruits; d'autres l'adorent; fond de paysage. Ces deux derniers tableaux sont en assez mauvais état.

II. Dans la salle des réunions de la Commission administrative de l'Hôpital, parmi d'autres portraits suspendus au mur :

Portrait de madame Tiercelet, mère de madame Pauffin-Tiercelet. — Toile; haut. 0m,77, larg. 0m,60. — La toile signée au bas : *Wilbault, px,* 1774.

IV. — *Chapelle de l'ancien Hôtel-Dieu, sur la place de l'Hôtel de ville, attenant à l'école communale des garçons (édifice retiré au culte par la ville en* 1885, *et les tableaux transférés dans l'église paroissiale de Saint-Nicolas en* 1886, *par les soins de M. l'abbé Pierret, archiprêtre).*

Sur les côtés du sanctuaire :

1. L'*Assomption.* — Toile; haut. 2m,50, larg. 1m,35. — Attribuée à J. Wilbault.

La Vierge s'élève dans les airs; deux apôtres la contemplent dans le bas.

2. *Saint Nicolas protége les nautoniers.* — Toile; haut. 2m,50, larg. 1m,35. — Attribuée à J. Wilbault.

La scène représentée comme sur un tableau de l'Hôtel-Dieu de Reims qui sera décrit plus loin.

Le retable de l'autel de cette chapelle est garni d'une toile représentant la *Guérison du boiteux par saint Pierre* (haut. 3 mètres, larg. 2 mètres), peinture assez intéressante, œuvre d'un peintre rethélois du commencement du dix-septième siècle, qui a signé : *Vibert. Rethelinus. pinxit. dedit.* 1638.

V. — *Collection particulière de M. Malter-Richard.*

Peintures sur toile dans des encadrements en bois, ayant servi de panneaux décoratifs dans une maison dont l'intérieur a été remanié :

1. *La Pêche.* — Toile; haut. 1m,60, larg. 1m,25. — Cadre sculpté au sommet. — Œuvre de J. Wilbault.

Une femme debout tient un panier; au-dessous un jeune homme, assis près d'une fille, tient une ligne sur un ruisseau; signature : *J. Wilbault,* 1771.

2. *Les Œufs.* — Toile; haut. 1m,20, larg, 1 mètre. — Du même.

Un jeune homme près d'une jeune fille qui tient un panier rempli d'œufs; feuillage au fond; signature au bas : *Js. Wilbault à Château-Porcien,* 1771.

3. *Les Oiseaux.* — Toile; mêmes dimensions et même auteur.

Un jeune homme près d'une jeune fille qui tient une cage où sont renfermés de petits oiseaux; pendant du précédent.

4. *Vénus enlevée sur les nuages.* — Toile; haut. 1 mètre, larg. 1m,20. — Œuvre de J. Wilbault.

Pomone, Flore et Bacchus accompagnent la déesse de l'amour, qui est entourée de jeunes amours et de colombes; la signature : *Wilbault.*

XI

SAINT-FERGEUX

(Canton de Château-Porcien.)

Église paroissiale.

Au mur du bras droit du transept :

1. La *Résurrection de Notre-Seigneur.* — Toile; haut. 1m,90, larg. 1m,30. — Peinture de J. Wilbault.

Le Christ s'élève dans les airs, sortant du tombeau dont l'ange garde la porte; les soldats, costumés en guerriers antiques, se réveillent de leur sommeil; un ciel lumineux éclaire cette scène. La peinture est fine, bien conservée, et porte au bas au milieu cette signature en deux lignes : *Js. Wilbault à Château Porcien,* 1804, *an* 12me.

Au mur opposé du bras gauche du transept :

2. *La Sainte Vierge donne le Rosaire à saint Dominique.* — Toile; haut. 1m,50, larg. 1m,20.

Même sujet qu'à Herpy, en plus petites proportions.

La même église offre au bas de la nef, contre le mur du porche, deux autres peintures non signées : le *Départ* et *Retour de l'Enfant prodigue.* — Toiles; haut. 1 mètre, larg. 0m,60. — Œuvres assez fines de dessin et d'un beau coloris. — Tous ces tableaux présentent une belle conservation.

XII

SAINT-GERMAINMONT

(Canton d'Asfeld).

I. — *Église paroissiale.*

Sur le mur de la grande nef, à droite :

Descente de croix. — Toile; haut. 3 mètres, larg. 1m,50. — Peinture bien conservée, dans un cadre de l'époque cintré au sommet. — Attribuée à J. Wilbault.

Le Christ est descendu de la croix par cinq personnages; la Vierge se tient debout sur la gauche; analogie dans les détails avec le tableau du Mesnil-Annelles.

II. — *Maison de M. Gillotin aîné, construite et décorée vers* 1780 (*les peintures en sont attribuées à J. Wilbault*).

Dans le petit salon, au-dessus de la cheminée :

1. *Berger jouant du chalumeau.* — Toile; haut. 1m,60, larg. 0m,70.

Dans le grand salon, deux dessus de porte :

2. Le *Marchand de poisson.* — Toile; haut. 0m,45, larg. 0m,70.

3. *Paysage avec bœufs et moutons.* — Toile; haut. 0m,35, larg. 1m,30.

Dans la salle à manger : au-dessus de la cheminée et des portes, dimensions identiques avec celles du salon.

4. *Paysage avec trois personnages.* — Toile.

5. *Berger et Bergère.* — Toile.

6. *Vaches paissant dans une prairie.* — Toile.

Les pièces de l'étage sont également garnies de quatre peintures du même genre : *la Bonne Aventure, l'Aveugle et son chien, Berger et Bergère, Vieillard.*

XIII

SÉVIGNY-WALEPPE

(Canton de Château-Porcien).

I. — *Église paroissiale.*

Au retable du maître-autel dans un encadrement très riche en marbre rouge de style Louis XVI :

Le *Triomphe de la Religion.* — Toile; haut. 2m,20, larg. 1m,12. — Peinture signée par J. Wilbault.

La Religion entourée d'anges se montre radieuse; les bons se réjouissent à sa vue; les mauvais sont confondus; mêmes personnages et même scène qu'au tableau de la chapelle de l'hospice de Château-Porcien, exécuté en 1802. Celui-ci est signé sous le bas à gauche : *J. Wilbault à Château Porcien,* 1805. L'artiste est mort l'année suivante; il reçut 96 francs pour cette œuvre qui fut probablement sa dernière.

II. — *Château de Sévigny, appartenant à M. Chabiel de Morière.*

Plusieurs appartements ont été décorés par J. Wilbault, mais il n'y reste plus que des fragments sans suite.

XIV

LE THOUR

(Canton d'Asfeld).

Église paroissiale.

Au retable du maître-autel, dans un vaste encadrement sculpté provenant, comme le tableau, de l'abbaye de la Piscine :

1. *La prédication de saint Berthauld, l'apôtre du Porcien.* — Toile démontée de son châssis; haut. 4m,50, larg. 2m,55. — Attribuée à N. Wilbault par l'abbé Boulliot.

Vaste scène d'une belle composition : le saint est debout, en avant de la croix, accompagné de son disciple saint Amand, et du lion qui les suivait depuis l'Écosse, d'après leur légende; leur ermitage se voit sur la gauche; un paysage au fond; groupes d'hommes, de femmes et de jeunes filles, parmi lesquelles on distingue leurs vierges fidèles, sainte Olive et sainte Libérette.

Au mur de gauche près la chapelle de la Sainte Vierge :

2. L'*Annonciation.* — Toile; haut. 1m,60, larg. 1 mètre. — Cadre moderne. — La signature, sans date, se trouve au bas à droite : *N. Wilbault Duchastel pinxit;* tableau provenant de l'abbaye de la Valroy.

DÉPARTEMENT DE LA MARNE

I

CHALONS-SUR-MARNE

Église cathédrale Saint-Étienne.

Dans l'une des chapelles absidales, placée sous le vocable de saint Étienne :

1. L'*Annonciation.* — Toile; haut. 2m,50, larg. 4 mètres. — L'ange est d'une grande beauté; ses vêtements flottent avec légèreté; on lit : *J. Wilbault à Château Porcien,* 1764.

2. La *Visitation* ou le *Magnificat.* — Toile; haut. 2m,50, larg. 4 mètres. — Le sujet est traité comme dans le célèbre tableau de Jouvenet. — La signature comme au précédent : *J. Wilbault à Château Porcien,* 1764.

(Renseignements fournis par M. le chanoine Lucot, 1885.)

II

CHENAY

Église paroissiale.

Au-dessus des portes latérales, qui ouvrent à l'extrémité des bas côtés, à droite et à gauche :

1. *Sainte Famille.* — Toile; haut. 0m,90, larg. 1m,50. — Attribuée comme le pendant à J. Wilbault.

La Sainte Vierge et l'Enfant Jésus, avec sainte Élisabeth et saint Jean; dans le bas on distingue un écusson ovale, entouré de palmes et surmonté d'une couronne et d'une crosse, dont le champ porte : *d'argent à l'arbre de sinople.*

2. La *Nativité de la Sainte Vierge.* — Toile; mêmes dimensions que le précédent.

On voit l'enfant au-dessus d'un bassin; trois femmes le soignent; une vieillard se tient à côté; une autre femme est penchée sur le berceau; à gauche, paysage dans le lointain.

III

REIMS

I. — *Église paroissiale Saint-Maurice* (1885).

Dans la chapelle latérale de droite, au-dessus d'un confessionnal, deux peintures attribuées à N. Wilbault, provenant de l'ancienne église Saint-Pierre-le-Vieil.

1. La *Vocation de saint Pierre.* — Toile; haut. 1m,58, larg. 2m,10. — Baguette moderne.

Le Christ, debout, donne de la main droite deux clefs à saint Pierre agenouillé, en présence d'un groupe d'apôtres.

2. Le *Reniement de saint Pierre.* — Toile; haut. 1m,58, larg. 2m,10. — Pendant du précédent.

Le Christ est emmené par les gardes; saint Pierre assis ne le reconnaît pas, tandis que la servante de Pilate l'accuse d'être l'un des compagnons du Sauveur.

II. — *Hôtel-Dieu.*

Dans les bâtiments de l'ancienne abbaye de Saint-Remi; la chapelle occupe la place de la bibliothèque encore garnie de ses boiseries de style

Louis XVI; au fond du chœur des religieuses, entre les colonnes, deux tableaux sont suspendus à droite et à gauche :

1. *Saint Augustin écrivant sa règle.* — Toile; haut. 2m,65, larg. 1m,35. — Cadre cintré de l'époque. — Peinture attribuée à J. Wilbault comme la suivante.

Le saint est assis, vêtu d'une aube blanche et d'un manteau rouge, sa crosse au bas sur des livres; il écrit sur une petite table; dans le haut deux têtes d'anges, et un autre ange sous la forme d'un petit enfant, semble dicter la règle au saint qui le regarde. (Les religieuses de l'Hôtel-Dieu sont des chanoinesses de l'ordre de Saint-Augustin.)

2. *Saint Nicolas protégeant les nautoniers.* — Toile de mêmes dimensions que la précédente.

Une tempête furieuse met en péril plusieurs embarcations; les naufragés font des efforts désespérés; le saint descend du ciel, la main gauche inclinée vers la mer, la droite levée en haut comme pour promettre le secours divin.

Dans le vestibule de la chapelle, à droite de la porte d'entrée, se trouve l'autel de la chapelle de l'ancien Hôtel-Dieu; on y admire dans un retable en menuiserie de style Louis XV un tableau bien conservé, qui attira le regard de M. Charles Blanc, lors d'une visite aux curiosités artistiques de Reims :

3. L'*Assomption de la Sainte Vierge.* — Toile; haut. 4m,10, larg. 2m,05. — Attribuée à J. Wilbault.

Dans le bas, un groupe d'apôtres examine le tombeau vide, tandis que la Vierge atteint les cieux, soutenue par les anges; une grande délicatesse dans le dessin, beaucoup de lumière et d'éclat dans le coloris, une vive expression dans les figures, telles sont les qualités de cette composition qui passe pour le chef-d'œuvre de Wilbault à Reims.

III. — *Musée municipal de Reims à l'Hôtel de ville.*

Le catalogue de cette collection a été publié, en 1881, par le conservateur, M. Ch. Loriquet, et l'on doit se reporter aux pages 156 et 240 du volume, qui signale les œuvres suivantes des Wilbault :

1. *La Piscine probatique.* — Toile peinte du seizième siècle; haut. 5 mètres, larg. 3m,55. — Nicolas Wilbault, frappé de la valeur de cette toile, en a retouché les parties effacées au dix-huitième siècle, et « ses retouches, sobrement exécutées, n'ont pas nui au travail primitif, en lui rendant la chaleur qu'il avait perdue ».

2. *La Sainte Famille.* — Toile; haut. 1m,40, larg. 1m,10.

3. *Le marquis d'Asfeld* (Claude-Étienne Bidal, fils du maréchal d'Asfeld). — Toile acquise par le musée en 1841, elle doit provenir de l'ancien

château d'Asfeld (Ardennes), qu'habitèrent les deux marquis de ce nom; haut. 0m,96, larg. 0m,68.

4. *J. B. Caqué*, chirurgien rémois. — Toile ovale; haut. 0m,80, larg. 0m,63.

4. *Gérard Jacob*. — Toile acquise depuis la rédaction du catalogue. — Portrait ovale, sans cadre, la peinture est craquelée. — Haut 0m,77, larg. 0m,65. — Physionomie de vieillard, cheveux blancs ou perruque poudrée, habit foncé, cravate blanche, jabot en dentelles; la main droite, la seule visible, tient un livre ouvert, manchettes brodées. La tête du personnage n'est pas exactement au milieu de l'ovale; cela devait tenir à ce que le pendant formait une attitude analogue; on lit au revers de la toile trois mentions manuscrites :

Gerardus Jacob, eques, advocatus, Rhemorum ballivius ac prætor Urbanus, natus die 30a *januarii* 1721, *multis bonis flebilis occidit anno* 1806, *februarii die* 15a, *nulli flebilior quam filio suo Simoni Jacob, hujus inscriptionis autori et scriptori.*

Suit une traduction en français du texte ci-dessus, puis une dernière annotation :

Na. Ce portrait, qui est très ressemblant, a été fait en 1791, *par Wilbault de Château-Porcien, le même qui a peint, cette année-là, Simon Jacob et son épouse, Marie-Marthe-Simonne Benoist.*

Gérard Jacob était alors âgé de 70 *ans, son fils Simon Jacob de* 47, *et l'épouse de ce dernier avait* 41 *ans.*

IV. — *Collections particulières.*

La famille Assy-Olivier possède trois portraits peints par J. Wilbault :

1. *M. Olivier-Jacquesson*. — Toile; haut. 0m,78, larg. 0m,62. — Moulure simple de l'époque. — Le personnage en buste, assis et écrivant une lettre; sa chemise entr'ouverte avec jabot; habit vert olive à large revers rouges; on lit au bas : *J. Wilbault à Château-Porcien,* 1791.

2. *Mademoiselle Sophie Olivier*. — Toile signée : *Wilbault, élève de l'Académie royale de Paris et citoyen de Château-Porcien, dépt des Ardennes,* 1791.

3. *Charles-Antoine-Hilarion Assy*. — Toile, pendant de la précédente et la même date.

Le premier de ces tableaux est conservé chez mademoiselle Nancy Assy, à Reims, rue de Thillois, 22; — et les deux suivants sont actuellement chez M. E. Renardet, professeur à la Faculté de droit, à Dijon, rue Berbisey, 29.

La famille J. Mennesson-Dupont possède quatre peintures de J. Wil-

bault; les trois premières sont conservées à Reims, esplanade Cérès, 6, et la quatrième chez M. Henry Mennesson, à Sacy (Marne).

1. *La Sainte Famille.* — Toile; haut. 0m,55, larg. 0m,72. — Copie inspirée de Raphaël, retouchée à divers endroits.

2. *Portrait de madame Mennesson-Colardeau,* la mère de Jean-Baptiste-Augustin-Prosper Mennesson, député des Ardennes à la Convention, mort à Hautvillers (Marne), le 26 août 1807. — Toile; haut 0m,55, larg. 0m,72. — Buste, coiffure du temps; le personnage tient une brochure sur laquelle on lit : CORRESPON NATIONAL, et au-dessous de la signature : *Wilbault, l'an* 4. Peinture assez fine.

3. *Mademoiselle Jeanne Mennesson.* — Toile de mêmes dimensions que la précédente et du même artiste.

4. *Jacques Wilbault et Marie-Nicole Coutier.* — Toile; haut 0m,73, larg. 1m,05. — C'est le portrait de Wilbault le neveu, peint par lui-même avec sa femme. — Cadre doré moderne. — L'artiste imberbe, d'un teint rouge, a des traits accentués; sa figure est ronde, sa chevelure épaisse avec queue dans le dos; son cou est nu; il est vêtu d'une robe de chambre rouge avec ceinture verte; il tient de la main droite un dessin et de la gauche un crayon. — En face de lui, palette et pinceaux, chevalet recouvert d'une toile offrant le portrait de sa femme en buste, vue de trois quarts, en costume de l'époque. — Le fond du tableau représente une campagne avec montagne verdoyante à l'horizon, garnie au sommet de tours et de fortifications en ruine : c'est une vue de l'ancien château de Porcien, tel qu'il existait à la fin du dix-huitième siècle. La signature est au bas de la toile : *J. Wilbault, élève de l'Académie royale de Paris, et Dlle Marie-Nicole Coutier, son épouse cousine germaine,* 1787. Cette œuvre d'art a été photographiée par J. Trompette en 1886, et sera reproduite par la gravure, en même temps que le portrait de Nicolas Wilbault.

XIV

NOTICE
SUR DIVERS ARTISTES LORRAINS
ET SUR LEURS OEUVRES.

MESSIEURS,

J'ai eu l'honneur, l'an dernier, de vous entretenir des artistes qui méritèrent par leur talent d'être anoblis par nos anciens ducs; un heureux hasard m'a permis de remettre en lumière quelques autres noms qui m'ont paru dignes d'être sauvés de l'oubli.

Des documents, la plupart inédits, ont facilité ma tâche, et, si cachée que fût l'existence de ces modestes compatriotes, vous ne les croirez pas indignes, je l'espère, de l'hommage qu'il me plaît de leur rendre aujourd'hui.

Plusieurs de ces artistes ont brillé à la cour ducale; mais, soit à la suite de circonstances politiques, soit par disgrâce, leurs noms furent bientôt voués à l'oubli.

Les Archives de Nancy et de Saint-Dié m'ont fourni des indications précieuses. Des notes particulières de notables de Lunéville, ancienne résidence des ducs Léopold et Stanislas, des papiers de famille, des actes notariés, relevés par feu M. Le Brun, descendant du fameux sculpteur Guibal, et transmis par son fils, avocat dans cette ville, m'ont aussi permis de reconstituer un groupe intéressant, qui a jeté également quelque éclat sur notre province, aujourd'hui mutilée.

Avant de citer les noms de ces artistes, on me permettra d'appeler respectueusement l'attention de la Direction des Beaux-Arts et des Amis de l'Art ornemental sur une humble église où l'on trouve des fresques peintes vers la fin du quatorzième siècle.

C'est à Sorcy, bourg situé dans le pays appelé jadis *Beden* (aujourd'hui dans le canton de Void, entre Toul et Commercy), qu'il faut nous transporter.

Il s'agit de l'église Saint-Martin; c'est là que se trouvent ces peintures. L'église appartenait à une abbaye fort ancienne de Bénédictins; ce monastère a disparu à une époque reculée et qu'il est difficile de fixer. Saint Gérard l'appelle au dixième siècle : *Abbatiolam,* petite abbaye[1].

Les chanoines du chapitre de la cathédrale de Toul avaient conservé le pouvoir et l'autorité sur cette église, droits dont ils usèrent en 1499, consacrant tous les revenus, fruits et produits de ladite église à l'entretien d'un organiste pour leur cathédrale.

Cette église eut successivement plusieurs chapelles, entre autres celles de la Conception, fondée en 1382 par Simon le Comte; du Mont-Carmel, fondée dans le même temps; celle de Saint-Éloi (1468), siége de la Confrérie des laboureurs et des ouvriers serruriers; de la Nativité, de Saint-Hubert et de la Miséricorde, en 1599, etc.

Les murs de la nef étaient chargés d'inscriptions et de monuments aux armes de nobles familles; presque tous aujourd'hui sont mutilés, et leur disparition est à peu près complète. Le chœur est orné de grands bas-reliefs en pierre de Sorcy, représentant la *Vie de saint Martin*. Selon toutes probabilités, elles sont l'œuvre du sculpteur lorrain Saint-Joire. Les figures des personnages, abattues pendant la Terreur, ont été assez mal restaurées. Un *Sépulcre* existait aussi à cette époque; les sujets étaient de grandeur naturelle; il disparut à la Révolution.

On y voyait un jeu d'orgues assez estimé, construit par *Claude Moucherel,* facteur d'orgues du roi Stanislas; la fabrique, peu soucieuse de l'harmonie, le vendit à l'église de Vaucouleurs, lors de la restauration du culte.

Enfin, ce qui nous intéresse le plus dans cette église, ce sont les peintures murales, cachées à moitié derrière de mauvais tableaux, et se trouvant au côté droit du transept.

Ces peintures n'ont jamais été signées, et cependant elles sont très-curieuses. La première représente sainte Geneviève, patronne de Paris, faisant paître ses moutons et portant une quenouille à filer le lin; la deuxième montre un saint religieux tenant une crosse; troisième, la plus considérable, figure l'atelier de saint Crépin. On voit le patron des cordonniers taillant une chaussure placée sur

[1] *Les Ruines de la Meuse,* t. IV, Dumont, p. 264-278.

un établi, et saint Crépinien, son apprenti, assis à ses côtés, travaillant sous ses ordres. Une barrette de bois, placée en arrière des personnages, supporte différents modèles de chaussures du quatorzième siècle, et les costumes de cette époque sont reproduits avec une grande exactitude.

Toutes ces peintures sont sur fond bleu pâle avec des étoiles jaunes, et, malgré la naïveté de leur exécution, elles n'en sont pas moins un curieux spécimen de l'art pictural en Lorraine au quatorzième siècle.

Une cité qui a eu autrefois ses splendeurs, et qui, de nos jours, en a conservé quelques vestiges, est bien la petite ville de Pont-à-Mousson, devenue l'avant-garde de la France, après avoir été la première en Lorraine favorisée d'une Université qui recevait des étudiants de toutes les nations. Pont-à-Mousson eut aussi l'honneur de posséder, dans un de ses nombreux monastères, une reine que le ciseau de Ligier-Richier a conservée au souvenir des Lorrains. Cette reine de Sicile, duchesse de Lorraine, n'était autre que Philippe de Gueldres, la veuve du duc René II, le vainqueur de Charles le Téméraire. Philippe de Gueldres, retirée au couvent des Claristes de Pont-à-Mousson, fondé par sainte Colette, en 1444, y mourut en 1547. Sœur Marie de Guy, son pieux historiographe, dit « qu'en « portant sous le voile des Claristes la piété la plus édifiante, elle « n'abdiqua pas la munificence vraiment royale qui l'avait toujours « caractérisée, et son amour pour les Beaux-Arts ». Elle ajoute : « En tous les lieux du couvent, comme au cloistre, au chapitre, au « réfectoire, au dortoir et à l'ouvroir, elle fait mectre des beaux « crucifix et en tous les aultres endroits *de belles ymaiges de la* « *Passion*[1]. »

Ce dernier point nous intéresse, car, parmi les précieux souvenirs donnés par la duchesse au couvent des Claristes, je veux mentionner le magnifique retable qui, lors de la démolition de leur monastère, fut transféré dans l'église Saint-Laurent de Pont-à-Mousson. C'est là qu'il se trouve actuellement. M. l'abbé Hyver, dans son *Étude sur Pont-à-Mousson,* mentionne, trop brièvement peut-être, ce beau travail de la fin du quinzième ou du commencement du seizième siècle, et regrette cependant de ne pas avoir

[1] *Les Richier,* par M. l'abbé Souhaut, p. 144.

trouvé les noms des artistes peintres et sculpteurs sur bois qui produisirent ce chef-d'œuvre.

C'est sur ce point que j'ai dirigé mes recherches, et j'ai pu retrouver[1] cette note, où le nom d'un peintre correspond bien avec l'initiale G, relevée sur le panneau extérieur de droite du retable :

« A Georgin, le painctre, pour un crucifiement, qu'il a *painct* « *avec les ymaiges à mectre sur le grand autel des Sœurs Saincte-* « *Claire, du Pont-à-Mousson* (1542). »

Il me resterait maintenant à donner la description de ce retable que, malheureusement, je n'ai pu faire photographier d'une manière satisfaisante, à cause du mauvais éclairage de la partie de l'église où il est placé. Quand il est fermé, on y remarque : *Jésus-Christ et la Samaritaine, Jésus-Christ et le Centurion,* le *Baptême de Jésus-Christ,* la *Résurrection de Lazare, Jésus-Christ guérissant un aveugle,* celui-ci portant une vielle à roue, l'ancienne *rote,* ce qui indique qu'au quinzième siècle, cet instrument était effectivement usité par les aveugles et les mendiants. Enfin l'extérieur est orné d'une peinture représentant l'*Ascension*. La lettre initiale G se trouve en bas du panneau de droite. Les panneaux de l'intérieur offrent les scènes suivantes : à droite, *Mise au tombeau, Massacre des Innocents, Ascension* et *Fuite en Égypte;* à gauche, *Jésus devant Pilate, Annonciation, Arrestation de Jésus-Christ, Mariage de la Vierge*. L'intérieur du corps principal est entièrement sculpté, peint et doré. Quelques fragments et trois ou quatre personnages manquent seulement. On ne saurait trop admirer la finesse des sculptures, les poses gracieuses et naturelles des sujets. Des détails d'ornements dorés encadrent avec élégance toutes les scènes suivantes, qui méritent une courte description. Au milieu se voient : 1° le *Crucifiement,* c'est la scène capitale; 2° le *Mariage de la Vierge,* où l'on remarque une petite tribune gothique supportant un orgue muni de sept tuyaux et d'une soufflerie très-intéressante; un organiste mêle les accords de l'instrument aux voix des chanteurs placés au-dessous; un personnage tient dans ses bras les colombes symboliques.

A droite de ces deux scènes, également sculptées et de même

[1] *Quelques notes sur des peintres lorrains,* par H. Lepage. *Bulletins de la Société d'Archéologie lorraine,* t. IV, 1854.

grandeur, se remarquent une *Descente de croix* et une *Adoration des bergers et des mages*. A gauche, *Jésus-Christ tombé pour la première fois* et la *Naissance du Sauveur*.

Tel est, en quelques mots, l'exposé des sujets en peinture et en sculpture qui composent ce magnifique retable, si richement décoré et si finement fouillé!

Lorsqu'on examine ces enlacements gothiques en chêne doré, on se fait une idée de la patience et du bon goût des artistes, qui ne craignaient pas de dépenser un temps considérable et de donner les soins les plus minutieux à des œuvres qui méritent encore de nos jours l'admiration des connaisseurs.

J'ai parlé l'an dernier, à propos des artistes anoblis, du peintre Deruet et de ses œuvres; je crois devoir m'arrêter un instant sur un de ses tableaux. J'ai eu l'occasion de l'examiner dans une récente visite au château d'Aulnoy, en Alsace-Lorraine.

J'avais espéré pouvoir en prendre un croquis, mais le ton général de la peinture, assez sombre, et l'éclairage du grand escalier, trop défectueux, m'ont fait renoncer à mon projet. Je dois me borner à en donner une description.

Le tableau représente la dame de Saint-Balmont, l'héroïne lorraine du temps de l'invasion des Suédois, cette châtelaine de Neuville qui, pendant les troubles qui désolaient la Lorraine au milieu du dix-septième siècle, restaura le couvent de Benoîte-Vaux et en renouvela le pèlerinage.

En 1643, le 25 juillet, des Croates suédois venaient d'assaillir une troupe de pèlerins, ils pillaient l'église et le couvent. Prévenue par les habitants, elle commande à ses gens de se tenir prêts, prend ses armes, monte à cheval, et part à la tête de trente cavaliers; elle en prend le commandement, divise sa troupe en deux parties, et dès la première charge, elle met en déroute les Suédois, en tue plusieurs de sa main et fait de nombreux prisonniers, qui sont conduits à Verdun.

C'est cet épisode que Deruet a choisi, car il a reproduit madame de Saint-Balmont à cheval, en costume de bataille, époque de Louis XIII, l'épée au côté, une lance à la main, le chapeau à larges bords, surmonté de deux plumes rouge et blanche, aux couleurs de sa maison. En haut du tableau, au milieu, un ange présente une couronne; à gauche, la Vierge tient l'Enfant Jésus; à droite,

une Renommée sonne de la trompette et porte un écusson aux armes d'Ernecourt et un cartouche sur lequel est l'inscription suivante :

BARBE ALBERTE D'ERNECOURT,
DAME DE SAINT-BALMONT.

En bas, au premier plan, les trophées d'armes, drapeaux lorrains, drapeau de Ligniville, à losanges jaunes et noirs, tambours, trompettes, etc.

Le fond du tableau représente la perspective cavalière du pays témoin de ses exploits; on y distingue les châteaux de Neuville, de Thillombois et de Woimbey, ainsi que le prieuré de Benoîte-Vaux. Deruet y a aussi retracé les principaux épisodes mentionnés dans la *Vie de madame de Saint-Balmont,* par le Père des Billons. Je citerai, entre autres, le *Transport de la statue de Benoîte-Vaux au château de Neuville,* le *Duel,* la *Délivrance du troupeau,* l'*Attaque du convoi,* une *Fête à Thillombois,* un *Concert à Neuville,* etc. Tous ces sujets, dont les personnages ont de quatre à cinq centimètres, sont traités à la manière de Callot; il faut dire que les dimensions du tableau ont permis de grouper, sans profusion, un aussi grand nombre de sujets. La toile mesure 3^{m},25 de hauteur, sur 3^{m},70 de largeur. Ne pouvant donner une reproduction du tableau de Deruet, j'ai copié une gravure assez rare de Moncornet, représentant aussi le portrait de madame de Saint-Balmont.

J'ai cité Deruet; voici encore quelques noms de peintres qui me paraissent injustement oubliés.

C'est d'abord *Legrand* (Paul), né à Nancy le 22 mars 1611, peintre d'un réel talent, surtout dans le portrait. Il fut le maître de Georges Gérard, d'Épinal, et de Claude Charles. On trouve dans les ouvrages de Lionnois la mention d'un tableau de ce peintre qui se voyait dans l'ancienne église de Saint-Epvre, à Nancy, aujourd'hui détruite. Ce tableau avait été peint en 1665 pour la Compagnie des arquebusiers de la ville.

Un autre peintre, du nom de *Melling* (Joseph), naquit à Saint-Avold, le 27 décembre 1724. Élève de Carle Vanloo et de Boucher, il fonda à Strasbourg une école de peinture. Son père était sculpteur sur bois et destinait son fils à l'état ecclésiastique, mais son

goût pour les Beaux-Arts le conduisit à Paris, où il travailla d'abord chez un sculpteur ornemaniste. Il fut ensuite reçu comme élève par Vanloo, chez lequel il resta jusqu'en 1755. Il devait partir pour Rome, mais il accepta les propositions d'une cour allemande, où il travailla longtemps sans beaucoup de profit. Il en partit enfin et s'installa définitivement à Strasbourg, où il mourut.

Moreau (André), peintre meusien, naquit à Bar-le-Duc, dans la première moitié du seizième siècle. Il fit des tableaux pour le prieuré de Bar, entre autres le *Crucifiement de Jésus-Christ;* aux Capucins, des peintures qui, du temps de Durival, garnissaient la nef; aux Annonciades, trois autres tableaux dont les sujets ne furent pas mentionnés par Durival.

Je puis citer ici, à titre de renseignement, qui ne manque pas d'intérêt, un peintre lorrain ayant eu une certaine réputation. Son nom est *Claude-Joseph Gille,* dit *Provençal.* Il naquit à Nancy, le 8 mars 1679. Il fit dans sa maison de plaisance, au *Charmois,* près Vandœuvre-Nancy, et à l'église des Carmélites, des peintures qui lui valurent une réputation méritée. Malheureusement ces peintures sont détruites; je puis néanmoins les rappeler, à titre de souvenir, car il m'a été donné de relever des vestiges des premières dans les combles de la maison du Charmois, où le plafond, en forme de dôme, présente, dans la partie convertie en grenier, des détails d'architecture très-intéressants et qui dénotent le talent de Provençal. Les sujets figurés dans l'ornementation de ce salon représentaient certaines notabilités nancéiennes du siècle dernier desquelles le peintre avait eu à se plaindre; plusieurs de ces notabilités étaient des magistrats très-connus; il les avait revêtus d'ornements et de figures grotesques. Les anciens habitants de l'endroit se rappelaient fort bien avoir entendu dire que ces peintures sur toile avaient été utilisées par les ménagères, qui se plaignaient, avant d'en faire usage, d'avoir eu beaucoup de peine à en laver les couleurs. Les peintures de l'église des Petites-Carmélites n'eurent pas, de nos jours, un meilleur sort. La démolition de cette petite église, décidée il y a quelques années, fit tomber du même coup les fresques très-remarquables de notre peintre. Ayant pu faire détacher, par les ouvriers chargés de la démolition, deux figures, du Christ et de sainte Thérèse, peintes à fresque, je les ai recueillies et appliquées sur plâtre, et j'en offre ici une reproduction qui

peut donner une idée de l'excellence du dessin et de l'expression des peintures de Provençal. Ce peintre avait travaillé, sous la direction du fameux *Bibiena de Bologne*, aux peintures de l'ancienne salle d'Opéra, construite à Nancy et démolie sous le règne de Stanislas. Ses principales œuvres sont : le *Saint Bruno*, qui existe encore à la Chartreuse de Bosserville; la voûte de l'église de Bon-Secours. La *Station de la Belle-Croix*, près du château de la Malgrange, et la *Cène*, du réfectoire des Minimes, furent détruites.

Provençal mourut le 21 juillet 1749, dans sa maison de campagne du Charmois.

Les Archives de Nancy ne font pas mention d'un peintre, nommé *Roxin*, qui, cependant, jouissait d'une certaine notoriété, puisque les registres de l'état civil d'Einville, près de Lunéville, le citent comme *Peintre de Sa Majesté polonaise*, Stanislas, duc de Lorraine, qui fut même le parrain d'un de ses enfants. Je transcris ici ce document, dont l'original est sous les yeux et qui provient des papiers d'un peintre, nommé Marchal. Cette pièce fut recueillie par M. Le Brun père, descendant de Guibal, le fameux sculpteur.

Voici la copie dudit acte :

« 1740, 14 janvier. Stanislas-Maximilien, fils légitime du sieur « Antoine-Léopold Roxin, peintre du Roi et concierge-intendant du « Château d'Einville, et de demoiselle Anne Thiery, son épouse, « paroissienne de cette paroisse, est né le 14e jour du mois de jan- « vier de l'an 1740, et a été baptisé le lendemain. Il a eu pour par- « rain Stanislas Ier de Pologne, duc de Lorraine et de Bar, et « représenté par M. Stanislas Constantin, baron de Mecheke, grand « maréchal de Roi, et pour marraine Madame la duchesse d'Osso- « linska, représentée par Madame Marie-Jeanne de Solignac, qui ont « signé avec nous. Signé Mecheke et Marie-Jeanne de Solignac. »

Le 13 janvier de l'année suivante, Roxin eut un second fils, François-Maximilien, qui eut pour parrain le duc d'Ossolinski, Grand Maître de la Maison du Roi, représenté par Joseph Jankowitz, son intendant, et pour marraine, la duchesse Ossolinska.

Ce peintre dut avoir un certain mérite, puisque Stanislas et les grands de la Cour de Lunéville voulurent bien être le parrain de ses enfants. Roxin était aussi concierge ou plutôt intendant du château d'Einville au Jard.

Un peintre italien, du nom de *Battisa, André*, probablement

appelé en Lorraine par Deruet, pour décorer, en 1626, les voûtes de la fameuse église des Carmes de Nancy, fut intendant de l'hôtel de Malte. En 1632, on le désigna pour réparer toutes les peintures de la salle neuve du Palais ducal de cette ville. — Nicolas Guibal, fils du célèbre sculpteur, cite, dans les papiers de famille qui m'ont été communiqués, un tableau représentant Stanislas Leczinski, portant la date de 1737, suit le nom de Dupuis, ici qualifié de noble, peintre ordinaire du Roy, etc. Ce portrait fut donné à Nicolas Guibal; il est incontestablement l'œuvre de Dupuis. Girardet n'obtint que le 10 mars 1758 le titre de peintre ordinaire du Roi; on peut donc croire que Dupuis était son prédécesseur. C'est ce Dupuis dont j'ai cité l'anoblissement dans ma lecture précédente.

Parmi les nombreux mémoires manuscrits de feu M. Noël, collectionneur et amateur distingué, se trouve le nom d'un peintre, né à Nancy, en 1730, lequel alla s'établir en Russie et dont les miniatures furent très-estimées. Il se nommait *Maurice*[1].

Dans la belle collection que possédait M. Noël, se trouvaient les portraits des princesses Nicole, de Phalsbourg et d'Orléans. Me Noël indique leur auteur qui s'appelait *Meck*. Il vivait au milieu du XVIIe siècle, et ses tableaux, dit-il, et en particulier ses portraits, étaient fort beaux.

Quelques noms encore termineront cette notice; citons, par exemple, ceux de *Nicolas de Mirbeck*, chevalier de Saint-Louis, brigadier des Gardes de Monsieur. Excellent peintre, élève de Girardet et ami de Greuze; il naquit à Neuville, suivant les notes de Durival, et suivant d'autres à Chaumont-sur-Moselle, le 13 avril 1738.

Pérignon Nicolas, peintre du Roi, naquit à Nancy, en 1726, et mourut à Paris, le 4 janvier 1782. Son premier genre fut le décor d'architecture et les fleurs qu'il peignait à la gouache, avec beaucoup de fraîcheur. Il les quitta pour le paysage et travailla d'après nature. On sait qu'il fut agréé et reçu en même temps à l'Académie de Peinture, en 1774. Il fit plusieurs voyages en Suisse pour M. de la Borde, premier valet de chambre de Louis XV, et rapporta beaucoup de vues de ce pays.

François Senémon, né à Nancy en 1718, d'après son baptistère,

[1] Voir sur Maurice : Gabet et Dussieux.

trouvé à l'église des Pénitents de la Ville Neuve, appelée alors « la Petite Chapelle », mourut à Nancy, le Jeudi Saint, 28 mars 1782. Il peignit le tableau qui se trouvait, avant la Révolution française, sur la cheminée de l'Hôtel de ville de Nancy; ce tableau représentait les députés de Nancy : Thibaut, Breton, Guisent et Richer, offrant au roi Louis XV la médaille frappée en l'honneur de l'inauguration de sa statue.

Lionnois cite aussi de ce peintre deux portraits en pied, pour le même Hôtel de ville. L'un était celui de feu M. le Dauphin, l'autre celui de la Dauphine; au-dessus, en forme de trophées, les écus de leurs armes.

Un papier de famille établissait que *Louis Hast*, qui demeurait à Nancy, était, vers la fin du règne de Stanislas, son peintre particulier. Un bon tableau de ce peintre est au Musée de peinture de Nancy; il représente un paysage avec un moulin.

Enfin un tableau, signé *Parisot*, et daté de 1623, indique l'existence de ce peintre. Le genre est de l'école flamande et représente le triomphe de David, après sa victoire sur Goliath. On porte la tête du géant sur une pique, pendant que des femmes jouent des cymbales, des cornets à bouquin et des psaltérions. Parisot était Lorrain. Ce tableau d'à peu près 2 mètres de longueur, sur $0^m,75$ de hauteur, a été retrouvé dans un grenier à Nancy.

Je termine ici, Messieurs, cette petite étude rétrospective, heureux si j'ai réussi à arrêter votre bienveillante attention sur des artistes oubliés aujourd'hui, et peut-être injustement dédaignés par leurs contemporains, moins favorisés par la fortune ou les dons des princes, et qui, comme je le disais en commençant, n'étaient pas indignes d'un souvenir.

Pour moi, mon but est atteint si cette modeste notice contribue à leur ménager une petite place au Livre d'Or de notre Lorraine artistique.

Albert Jacquot,
Membre de l'Académie de Stanislas, à Nancy.

XV

NOTICE HISTORIQUE

SUR LE

PORTIQUE ET LES CARIATIDES DE PIERRE PUGET

Bien des fois, il a été répété que, vers la fin du dix-septième siècle, on a eu la pensée de transporter à Paris les Cariatides de Puget, mais sans jamais oublier d'ajouter que, dans la crainte d'une détérioration complète de ces figures en les enlevant et les transportant, les promoteurs de cet acte de spoliation renoncèrent à leur projet [1]. Malgré cette tradition locale, à tort ou à raison accréditée, et qu'ils n'ont pas dû ignorer, des Toulonais n'ont pas craint, en 1825, et même dans ces derniers temps, de mettre en avant l'idée bizarre de détacher, dans le but de leur assurer une plus longue durée, les Cariatides du portique; oubliant ou ignorant que ces deux choses, à tous les points de vue faites l'une pour l'autre, ne peuvent être séparées; oubliant, par conséquent, qu'on ne saurait, sans troubler profondément l'harmonie de l'ensemble, distraire de cet ensemble, pour la remplacer par une copie, la partie la plus importante et la plus inimitable. En résumé, la substitution ou plaquage d'une copie, quelque parfaite que fût cette copie, en faisant tache et en rompant l'unité, gâterait le monument de Puget, en même temps que les Cariatides originales, séparées du portique et reléguées dans l'intérieur d'un édifice, offriraient un bien moindre intérêt, tant à cause de leur isolement que de la privation de la claire lumière du soleil. Heureusement que

[1] On dit, sans qu'il existe de documents écrits, que Colbert, marquis de Seignelay, après avoir vu les Cariatides, proposa à Louis XIV de les faire transporter à Paris, et que le Roi refusa. Seignelay, ministre de la marine, vint à Toulon le 26 avril 1684. A cette date, le *Milon* se trouvait à Versailles depuis près de six mois, et l'on y attendait l'*Andromède*. Il est peu probable qu'il soit venu à la pensée du ministre, pas plus qu'à celle du Roi, lorsqu'il les admira, en 1660, moins de trois ans après leur achèvement, d'enlever les Cariatides du portique.

les Commissions chargées de rechercher les moyens de conserver l'œuvre de notre éminent compatriote ont été détournées de cette malencontreuse idée de déplacement, par les mêmes considérations qui, d'après la tradition, en arrêtèrent autrefois la spoliation. Une de ces Commissions, celle de 1827, qui avait trouvé que le seul moyen de conserver les Cariatides était de les séparer du portique, après avoir avancé que, par des procédés devant assurer le succès de l'opération, on pouvait enlever ces figures sans risquer de les perdre, continue son rapport par des paroles complétement opposées à ces dernières; voici ces paroles : « Au reste, quels que soient les procédés que l'on croira devoir adopter, et dont l'examen devra être l'objet d'un travail spécial, nous avons reconnu que l'opération était en elle-même aussi dangereuse qu'elle était nécessaire » ; ce qui revient à dire qu'il y a autant de danger à les enlever qu'à les laisser. Et c'est cette inconséquence flagrante, que nous ne voulons attribuer qu'à une réflexion meilleure, qui a empêché cette Commission, de même que celle de 1867, de commettre le sacrilége de procéder à l'enlèvement des admirables figures dont Puget a doté sa ville adoptive [1].

Aujourd'hui que la question de déplacement, qui, il y a deux ans, a été l'objet d'une polémique assez vive, et qui menaçait de s'éterniser, semble tranchée pour toujours, et que, à la suite de restaurations intelligentes et savantes, les Cariatides et le portique nous apparaissent dans tout leur éclat primitif, permettez-moi, Messieurs, de vous exposer tout ce qui, pendant près de deux siècles et demi, a été dit et fait, dans les régions officielles locales, au sujet du chef-d'œuvre de l'illustre statuaire provençal.

1606. — Lorsque, à la suite de la délibération du 23 décembre 1606 [2], prise par le Conseil communal, et après modification

[1] Les diverses Commissions qui se sont occupées des Cariatides n'ont jamais parlé de l'enlèvement total du portique; elles se sont bornées à vouloir détacher du massif ces adorables figures. Dans une réunion de la Commission de 1867, le secrétaire rapporteur dit : « M. de Clinchamp croyait ce transfert possible. Mais la Commission des Beaux-Arts, devant la difficulté d'une si délicate opération, n'a pas cru devoir la conseiller, avant la reproduction en bronze de l'œuvre de Puget, reproduction à laquelle pourraient servir les anciens moules, après un examen attentif de leur état actuel. »

[2] Archives communales, série BB, 53 (Registre), p. 288.

apportée dans le plan par M. de Bonnefont, ingénieur du Roi [1], on commença à construire l'Hôtel de ville, les revenus de la communauté « étant nécessaires pour payer les charges et pensions » [2], on réduisit à sa plus simple expression l'ornementation de l'édifice municipal; à tel point que sa principale porte ne différait de celles des maisons particulières que par les armoiries du Roi et de la Ville qui la surmontaient; armoiries qui avaient été sculptées dans le marbre par Armentaire Rebouillon [3]. Les travaux de construction marchèrent lentement; ils n'étaient pas achevés en 1626 [4]. Dix-sept ans plus tard (1643), les charges de la Ville ayant diminué, le Conseil délibéra, dans sa réunion du 15 juillet, de faire construire, dans la maison commune, une chapelle sous le vocable de Saint-Jean-Baptiste [5]. Le prix fait en fut passé par les Consuls avec Esboulson, à la suite de la délibération du 4 août suivant [6]. Guillaume Grève, d'Avignon, fit, la même année, un tableau (tableau perdu), représentant la *Naissance de saint Jean,* pour cette chapelle [7], à la décoration de laquelle prit également part Jean Jacques, peintre de Paris, résidant à Toulon [8].

1655. — Le 16 février 1655, le Conseil municipal décida de remplacer la porte de l'Hôtel de ville par une nouvelle porte plus grande et plus ornée. « Led. Conseilh a encore délibéré qu'il sera fait une porte en forme de portailh du costé du midy, en cet hostel de ville suivant le dessin (fait par Nicolas Levray), quy a été représenté au Conseilh par Messieurs les Consuls à heulx emanés par Jacques Richaud, tailleur de pierre. Lequel portail sera fait de notre pierre grise polie en la forme de marbre à la meilleure condition que fere se pourra et à ce fins pouvoir est donné auxdits Consuls d'en donner le prix fait à ceux qui en feront la condition la

[1] Archives communales, série BB, 53 (Registre), p. 314.
[2] *Id.*, p. 342. (La ville avait eu recours à des emprunts pour la construction de nouveaux remparts et le creusement du magnifique port de commerce actuel.)
[3] *Id.*, p. 315.
[4] *Id.*, série BB, 55, p. 390.
[5] *Id.*, série BB, 61 (Registre), p. 203.
[6] *Id.*, p. 210.
[7] *Inventaire sommaire*, p. 429. Lettre T.
[8] Archives communales, série BB. Registre des délibérations de 1641 à 1644.

meilleure [1]. » Le 22 avril suivant, les Consuls passaient prix fait avec Nicolas Levray, d'après le dessin « présenté et signé par lui », au prix de 1,200 livres [2]. Peu après, Puget ayant présenté un dessin de la porte actuelle, les Consuls, après résiliation du précédent prix fait, en passèrent un nouveau avec Puget et Richaud; et, le 24 janvier 1656, le Conseil ratifia l'acte de prix fait de ladite porte, passé entre les Consuls et Puget (doublé de Richaud pour le cautionnement), le 19 du même mois, et reçu par Me Arnaud, notaire [3]. « Ledt Conseilh a ratifié et aprouvé l'acte de prix fait de Luisiere de la porte de la maison de ville du cousté du midy, bailé par les Srs Consuls à Pierre Puget et Jacques Richault, maçon, resseu par Me Arnaud notre le 19 du présent moys.

« Sera payé ausdict Puget et Richault Prifachiers de Luiserie de la maison de ville la somme de six cens livres par advance et de son prix fait et mandat sera fait suivant l'acte reseu par Me Arnaud notre, le 19 du présent moys. » Et le sculpteur Nicolas Levray, l'auteur du premier dessin présenté, n'exécuta pas la porte; mais en compensation, sans doute, il fut chargé, la même année, pour le prix de cinq cent vingt-cinq livres, de la construction, en face de ladite porte, sur la Place de la Mer, d'une fontaine « composée d'architecture, de figures et d'ornements », pour lequel travail Joseph Labbé, « sculpteur du lieu de Lambesc, habitant Toulon », se porta caution [4]. Trois ans plus tard, comme il manquait un couronnement au monument de Puget et à la porte du balcon, le Conseil communal délibéra, le 10 janvier 1659, de faire placer au-dessus un grand buste du Roi et une riche plaque avec inscription, dont les Consuls donnèrent le prix fait à Puget. (Voir aux Annexes.)

1692. — Depuis le moment où Puget termina son portique, il n'est plus parlé de cette œuvre dans les archives, si ce n'est en 1692, juste deux ans moins un jour avant la mort de l'artiste, retiré à Marseille depuis une douzaine d'années.

« Conseil du 1er décembre 1692. — Par délibération du Con-

[1] Archives communales, série BB, 61 (Registre), p. 354.
[2] *Id.*, série DD, 6, p. 140.
[3] *Id.*, p. 233.
[4] *Id.*, p. 234 et 284.

seil du d. jour a esté délibéré qu'il sera payé à François Flour, m^tre^ paintre de ceste ville, la somme de soixante-quinze livres pour avoir donné et mis un vernis sur les figures et au reste de ce qui compose le balcon de l'hôtel de ville du cousté du port pour les conserver, suivant le marché qui avait été aresté et rapportant acquit dud^t^ ladite somme sera admise [1]. »

1735. — En 1735, on fit restaurer le portique et les Cariatides. Cette restauration est constatée par la délibération suivante : « Délibération du 17 octobre 1735. — Se retiendra led. trésorier la somme de deux cens vingt livres qu'il a payées à Sr Jean-Baptiste Dubreuil, sculpteur, pour le prix des travaux et ouvrages qu'il à fait pour réparer le balcon de l'Hôtel-de-Ville le netoyer des termes (nettoyage des Cariatides) du Puget duquel ouvrage il en fut dressé un devis par le Sr Blanc inspecteur des travaux de la communauté mis aux enchères le vingt aout d^nier^ délivré au d^t^ Dubreuil concessions étant à l'avantage de la com^tté^ l'ouvrage ayant été recetté par le Sr Blanc suivant son certificat à la suite des enchères, au bas duquel est le mandat de M^rs^ les maire et consuls et l'acquit du d^t^ Sr Dubreuil le tout dans un cayer leq^l^ rapportant sera admis [2]. »

1761. — Vingt-six ans après, on répare à nouveau le portique. « Délibération du 6 mars 1761. — Le Conseil délibère de faire réparer le portique du fameux Puget. Ces réparations consistant dans le changement du plomb du balcon et des conduits pour le dégorgement des eaux, au nettoiement des statues et ornements en leur donnant une couleur conforme à celle que Mr Puget employa lors de la construction, ce qui exige le travail d'ouvriers en divers genres, ouvrages peu susceptibles d'enchères, que M^r^ l'intendant sera très-humblement supplié d'autoriser la com^té^ à y faire travailler par économie [3]. »

[1] Archives communales, série BB, 70, p. 220 et 26. Par délibération du 22 du même mois, on faisait acheter deux boules en pierre pour remplacer les deux qui manquaient, et que Puget avait fait placer sur les acrotères des angles du balcon. On ne sait rien autre du « maître peintre » François Flour, si ce n'est que, en 1721, il possédait une campagne aux environs de Toulon. Un autre peintre du nom de Flour, prénommé Pierre, peignait, de 1682 à 1720, les vaisseaux du Roi, et, en 1697, des écussons sur lesquels étaient représentées les armes de la chapelle du *Corpus Domini*.

[2] Archives communales, série BB, 86 (Registre), p. 7.

[3] M. Latour, intendant de la province, à Aix, accorda, le 23 mars de la même

1791. — En 1791, dans la réunion du Conseil général de la commune, qui eut lieu le 18 juillet, M. Brunel fait la proposition suivante à ses collègues, en vue des mesures à prendre pour la conservation de l'œuvre de Puget :

« Un monument qui fait l'admiration des étrangers et des citoyens, qui, pour la gloire de la France, en fait de Beaux-Arts, devrait durer jusqu'à nos derniers neveux, court le risque de tomber en ruines dans peu de temps; ce chef-d'œuvre dont je veux vous parler, ce sont les figures cariatides que vous avez pour soutien au balcon de l'Hôtel-de-Ville.

« Ce balcon est couvert de plomb pour empêcher que les eaux

année, l'autorisation demandée. — Archives communales, série BB. 92 (Registre). A la suite d'une délibération du 26 septembre 1740 (Archives communales, série BB. 87, Registre, p. 1), on continuait la réfection des fenêtres de la façade de l'hôtel de ville, et dans la séance du 18 octobre de l'année suivante, le maire proposait de réparer et décorer ladite façade. « Proposition sur la décoration de l'hôtel de ville : M. D'Antrechaus maire et premier consul a dit que pour répondre à l'empressement que le public témoigne depuis longtemps de voir réparer et embellir la façade de l'hôtel de ville, messieurs les consuls ses collègues et luy se seraient adressés au sieur Lange, architecte du Roy entretenu au port de cette ville (Lange, maître sculpteur de la marine), homme dont tout le monde connaît le désintéressement et l'habileté; Lequel, après beaucoup de travail et d'assiduité et différans dessains dont on ne pouvait entreprendre l'exécution à cause de la trop grande cherté de l'ouvrage, a présenté enfin un dernier plan generallement approuvé bien moins couteux et qu'il offre lui-même d'exécuter au prix de dix mille livres; scavoir six mille livres pour la façade de l'hôtel de ville telle qu'elle est représentée dans le dessin remis à M: les consuls et du conseil, et quatre mille livres pour la seconde façade du côté du levant requérant le conseil de délibérer si l'on doit accepter la proposition dud. s^r Lange et la mettre à exécution.

« Surquoy le conseil adherant aux intentions de toute la ville qui souhaite depuis longtemps cette décoration a donné pouvoir à M: les maire et consuls de traiter du marché avec led. s^r Lange suivant l'offre qu'il a fait de dix mille livres, sans que la somme puisse excéder et de passer à ce sujet avec la communauté tous actes et conventions nécessaires, après toute fois qu'il aura plû à Monseig^r de la Tour premier président et intendant daprouver et autoriser la présente délibération. » (Archives communales, série BB. 87, Registre, p. 88.)

Henry, archiviste, dit, dans le *Guide toulonnais* de 1851, que ce dernier projet d'embellissement de la façade principale consistait, d'après un dessin vu par lui aux Archives, à ajouter à la porte du balcon, au premier étage, un fronton soutenu par deux colonnes ou deux pilastres, et sur les rampants duquel seraient placées deux figures représentant la Force et la Prudence; et de surmonter la même façade d'un attique avec quatre vases en amortissement.

Ce projet, paraît-il, fut mis de côté, l'intendant de la Provence ne l'ayant pas approuvé, à cause de la dépense.

pluviales ne fassent, par leur stagnation, tomber ce bel ouvrage. Cependant, à la longue, tout se dégrade, le plomb est totalement usé; il y a des fentes considérables où l'eau s'introduit, laquelle défait la liaison du stuc, qui est la matière qui compose ces figures. Il est même déjà tombé, à côté d'une figure, un morceau d'ouvrage, preuve que le tout pourra suivre le même sort.

« Sur cela, je demande au Conseil général que l'on change ce plomb, et qu'ensuite on passe une couleur bien conditionnée sus lesdites Cariatides pour empêcher l'air de dévorer cette production du célèbre Puget, afin qu'on ne dise point que dans le siècle des lumières on néglige un objet qui honore la France, et qui rend l'Italie jalouse des Français. »

A la suite de cette proposition, adoptée par tous les conseillers, il fut présenté au Directoire du district un état des réparations à faire aux Cariatides; état qui renferme les articles suivants [1] :

Faire en pierre le Calissanne[2] le pivôt (piédouche) du piédestal (acrotère) qui soutient la boule gauche du balcon.

Réparer la draperie de la figure qui est à droite, y ajouter un morceau qui reste et le rejoindre à sa place ultérieure.

Réparer le limaçon de la même draperie du côté droit.

Le bras droit, au-dessous du coude, une fente à mastiquer.

Un bout de ruban, au-dessous de la coquille sur le pilastre, à raccommoder.

La figure gauche au bras droit une fente qui a besoin d'être mastiquée.

La draperie à réparer en quelques endroits du côté droit.

Le ruban, au-dessus de la coquille, à rajuster; quelques denticules qui manquent à l'écusson des cydevant armes de la Ville[3]; à

[1] On a dû remarquer que dans la proposition Brunel, il n'est nullement question de reproduction en pierre ou autre matière, ni de coulage en plâtre, des Cariatides, alors, cependant, qu'on croyait que le « stuc était la matière qui composait ces figures ».

[2] Le terroir ou quartier de Calissanne, d'où l'on extrait, mais beaucoup moins qu'autrefois, la pierre de ce nom, limite, à l'ouest, celui de Saint-Chamas, village situé sur l'étang de Berre et à trois lieues sud de Salon (département des Bouches-du-Rhône).

[3] Les armoiries sculptées par Puget sur l'acrotère médian du balcon ayant été mutilées, Hubac les remplaça en 1827.

Les bustes des *Saisons*, greffés dans le mur de la façade, au-dessus des fenêtres du premier étage, sont attribués à Hubac.

faire quelques culots de la guirlande qui se trouve sur l'arc de la porte, qui sont cassés ; y en faire d'autres.

A réparer au mortier gris les pilastres où sont adossées les figures, et crépir quelques endroits du mur.

Passer un gris à l'huile sur les figures, les pilastres, les ornements et autres sculptures, ainsi que tous les accessoires, en deux bonnes couches de couleur sur tous les objets ci-dessus détaillés, etc.

Suit la manière de composer l'enduit : il ne devra pas être fait de simple plâtre, comme il avait été fait ci-devant aux endroits dégradés ; mais il sera composé de bonne céruse de Hollande et de noir de charbon, bonne huile de noix et huile grasse.

Le devis de ces réparations s'élevait à 443 francs.

La proposition adoptée par le Conseil de la commune le 18 juillet 1791, ne fut approuvée par le Directoire du district que le 9 mai 1792; et par le Directoire du département que le 2 juin suivant [1].

[1] Archives communales, série R. (Tous les documents postérieurs à l'année 1789 font partie de la série R.)

Ce fut vers la même époque, c'est-à-dire après 89, qu'on fit la porte actuelle du balcon, de style Louis XVI, pour remplacer la porte primitive, ainsi que la niche circulaire qui la surmontait, et dans laquelle se trouvait un grand buste de Louis XIV, sculpté par Puget.

On comprendrait les alarmes du conseiller Brunel, si, comme il le croyait, les Cariatides étaient de stuc, qui est un mortier composé de poudre de marbre blanc et de chaux ou de plâtre, ne résistant pas longtemps en plein air, mais ces figures étant, au contraire, de belle et bonne pierre de Calissanne, ses craintes étaient mal fondées. En effet, cette pierre, qui durcit avec le temps, ne cède le pas, pour les ouvrages de sculpture, qu'au marbre statuaire; elle était autrefois généralement employée, dans la Provence, pour les statues, les ornements, les colonnes. Outre la facilité qu'elle présente pour sa mise en œuvre, elle a un grain très-fin et serré, et la ténuité de ses parties est telle qu'elle permet de rendre avec une extrême pureté jusques aux moindres détails. Je me suis procuré divers fragments de pierre de Calissanne provenant de l'ancienne Porte-Royale ou de France construite en 1682, c'est-à-dire vingt-cinq ans seulement après le portique de Puget. L'un de ces fragments a été détaché d'un petit modèle d'architecture abandonné. Le contre-maître qui a exécuté, il y a environ vingt ans, ce petit modèle, fait un très-grand éloge de la susdite pierre. La pierre de Fonvieille et autres, qu'on emploie de nos jours en Provence, sont loin de valoir la bonne pierre de Calissanne. Les figures et les autres sculptures, faites de Calissanne, qui surmontent la porte de l'hôpital de la marine, et qui ne sont postérieures aux Cariatides que de trente-deux ans, se trouvent en très-bon état de conservation. Il en est ainsi de toutes les autres sculptures anciennes, pour lesquelles on a employé la même

1825. — Trente-quatre ans plus tard (1825), il fut à nouveau question des Cariatides. Le sous-préfet fit parvenir au maire, pour être soumise au Conseil municipal, une lettre non signée, mais au bas de laquelle se trouvaient les mots suivants : « un ami des arts; un homme éclairé. » Ce fut dans la séance du 3 mai que le maire communiqua aux conseillers cette lettre[1]. Le Conseil communal, après en avoir entendu la lecture, pria le maire de réunir « les artistes les plus distinqués de Toulon dans l'art de la peinture et de la sculpture, ainsi que les personnes qui s'appliquent à la culture des sciences et des arts », pour être consultés avant de prendre une délibération au sujet des Cariatides. Aucune suite n'ayant été donnée à cette décision, près de deux ans après, le 1er février 1827, le sous-préfet écrivit au maire les lignes suivantes :

« Monsieur le Maire,

« Le bras droit d'une des Cariatides qui soutiennent le balcon de l'Hôtel de ville est prêt à tomber. Comme un pareil monument mérite d'être conservé, il convient de charger M. Hubac de la restauration. Je vous prie, à cet effet, de vouloir bien vous faire remettre par cet artiste, et me communiquer un rapport sur l'état des Cariatides et sur les moyens à employer pour les restaurer. Je vous serai obligé de ne pas perdre de vue cet objet.

« Il importe, comme je l'ai déjà écrit, d'assurer la conservation d'un monument dû à l'illustre Puget. »

M. Gueit, architecte de la ville, fut chargé par le maire de faire connaître à M. Hubac le désir exprimé par le sous-préfet, dans sa lettre du 1er février 1827.

pierre, qu'on rencontre à Toulon, même de celles qui sont au bord de la mer, sans être enduites de peinture.

On lit dans le prix-fait des Cariatides : « .....et lequel portique sera fait de pierre de Calissanne de la plus belle fors et excepte les embassements qui seront faits de pierre de cette ville (calcaire), et les boules de la définition du piedestal (boules placées sur les acrotères des angles du balcon, et qu'on ne voit plus) qui seront de pierre gaspée (jaspée) qu'on tire de la pierrière de la Sainte-Baume (la Sainte-Baume, dans le Var)..... »

Quant aux dégradations que signale M. Brunel, elles ne proviennent que du manque de précautions et de l'abandon dans lequel ont souvent été laissés le portique et les Cariatides.

[1] Cette lettre se trouve aux Annexes.

M. Gueit s'étant acquitté de sa mission auprès de M. Hubac, ce dernier fit la réponse qui suit à l'architecte de la ville :

« Monsieur,

« Vous m'avez fait l'honneur de me communiquer la lettre que M. le sous-préfet a adressée à M. le maire de cette ville, relativement à la restauration indispensable à faire aux thermes de la commune, dont quelques parties de leur corps ont souffert considérablement par les eaux d'infiltration de la corniche qu'ils semblent soutenir.

« M. le sous-préfet a bien voulu me désigner pour vérifier le dommage et pour le réparer. Je me sens beaucoup flatté de l'opinion que M. le sous-préfet a de moi, en daignant confier à mes soins ce travail délicat. Mon respect pour cet ouvrage admirable ne me permet pas de promettre d'y mettre la main pour en changer la moindre des parties qui en serait susceptible. Je bornerai volontiers mon engagement à l'unique office de joindre le mieux qu'il me sera possible, avec du stuc, tous les morceaux détachés, de remplir les vides et de les égaliser avec les parties qui les avoisinent, de nettoyer soigneusement, avec un linge mouillé, toutes les surfaces, afin de les préparer à recevoir, si on le désire, l'enduit imperméable de M. Maison-Rouge, dont les avantages ont été reconnus.

« Il est probable que cette opération, bien faite, garantira pour longtemps ce monument de l'intempérie et du contact de l'air salin auquel il est constamment exposé, surtout si, en même temps, on prend des mesures pour empêcher l'infiltration des eaux, cause certaine de la dégradation de ce morceau qui ne tardera pas à tomber par fragments, s'il restait plus longtemps exposé à ce danger.

« Tel est l'état de ce chef-d'œuvre de Puget que le bronze devrait garantir de la courte destinée que lui réserve la matière molle dont il est formé.

« J'ai souvent désiré qu'on le fît mouler par un bon ouvrier de ce genre, afin d'en conserver une fidèle empreinte qui pourrait servir un jour à le jeter en matière immortelle.

« Je suis avec respect, etc [1]. »

[1] Dans sa réponse, Hubac ne dit pas un mot du déplacement des Cariatides, convaincu que, soigneusement restaurées, elles seront « garanties pour longtemps ». Il a, dit-il, souvent manifesté le désir « qu'on les fît mouler par un bon ouvrier, afin d'en conserver une fidèle empreinte qui pût servir un jour (c'est-à-dire dans l'avenir, après leur ruine) à les jeter en matière immortelle ». Et ce véritable artiste dut cruellement souffrir à l'idée, émise par ses collègues de la Commission, d'arracher, comme un enfant des bras de sa mère, les Cariatides du portique qui les avait engendrées.

Après avoir pris connaissance de la lettre de M. Hubac, le sous-préfet adressa, à la date du 22 février 1827, une nouvelle lettre à la municipalité, dans laquelle il dit qu'après avoir examiné lui-même le précieux monument, il croit très-prochaine la destruction de l'œuvre de Puget « si des moyens prompts et intelligents ne sont pas employés sur-le-champ ». Il veut que les statues soient moulées en plâtre, pour, ensuite, être coulées en bronze, et qu'après cette opération, on s'occupe des procédés à employer pour les enlever et les placer de manière à assurer leur conservation. Il s'est laissé dire que la construction d'un troisième étage, depuis celle du balcon, en faisant effort sur le même mur, tend à le porter en avant. Il termine en priant le Maire de se rendre compte, sans délai, de l'état des Cariatides, et des moyens de les conserver, par un rapport développé qui pourra être fait par des personnes qu'il désigne [1].

A la suite de cette pressante lettre, une Commission fut nommée par le Maire, vicomte de Charrier-Moissard. Suivant le désir exprimé par le sous-préfet, elle fut composée de MM. de Montluisant, ingénieur en chef des Ponts et chaussées, directeur des travaux civils de la marine (Président); Pons, professeur de rhéto-

[1] Cet exhaussement de deux mètres environ, fait en 1802, n'a pu nuire en aucune façon au portique ni au mur, dont l'épaisseur est, à rez de terre, de 1 mètre 10, et, au sommet, de 50 centimètres. Le même mur présente extérieurement une surface à talus égal, et intérieurement une paroi parfaitement verticale dans toutes ses parties. Au reste Puget avait pris toutes les précautions indispensables pour la solidité de son portique, ainsi qu'il ressort des lignes suivantes, extraites du prix-fait : « .....pour la perfection duquel portique de la fasson contenue audict dessin le dict Puget fornira son travail et toute la pierre..... *à la charge que toute la pierre portera tout le corps et espesseur de la muraille et mesme la riere voussure en bas.* » Ce qui veut dire que toutes les pierres devaient être entées dans la muraille, qui, comme je viens de dire, a un mètre d'épaisseur, jusqu'à la paroi intérieure. Si notre artiste ne se conforma pas entièrement aux clauses de son traité, si les pierres dont sont formées les Cariatides ne pénètrent pas complétement le mur, c'est sans doute parce qu'il ne put pas se procurer des blocs assez grands pour la saillie que devaient avoir ces figures. C'est probablement pour suppléer à ce greffage incomplet qu'il établit des tirants ou longs boulons en fer dont les clavettes se voient contre la paroi intérieure du mur, et dont les têtes sont dissimulées.

Il fut autorisé à agir ainsi, puisque la municipalité lui alloua 200 livres, en sus du prix convenu de tout l'ouvrage, pour les fers qu'il avait fournis et les travaux imprévus. La délibération pour le mandat de payement de ces 200 livres est du 11 juin 1657, et le reçu de Puget est daté du 19 du même mois. (Archives communales, série CC. 229, registre.)

rique; marquis de Clinchamp, ancien professeur de dessin des élèves de marine; Hubac, maître sculpteur de la marine; et Sénéquier, professeur de dessin de la marine.

Convoquée le 1er mars, par le Maire, cette commission adressa son rapport le 3 du même mois. La lecture en fut faite le 9, au sein du Conseil municipal.

La Commission, dans ce rapport, qui, comme on voit, ne se fit pas attendre, dit que l'état de dégradation dans lequel se trouvent les Cariatides, et la nature de la pierre dont elles sont formées, lui inspirent de vives alarmes, et qu'à ces causes de destruction s'ajoute le péril, plus imminent encore, du poids plus grand qu'ont à supporter ces figures depuis que les « arcs-boutants » en fer qui traversent les blocs sur lesquels elles sont sculptées se trouvent en grande partie oxydés [1]; qu'il faut, pour leur assurer une éternelle durée, les faire restaurer et mouler, et les mettre ensuite à l'abri des intempéries et des autres causes de destruction; que le seul moyen pour atteindre ce but est d'enlever ces sculptures de la place qu'elles occupent. Elle continue son rapport par des paroles qu'on peut traduire ainsi : *Il y a autant de danger à enlever les Cariatides qu'à les laisser.*

La même Commission, dans une réunion postérieure, se borna à adopter à l'unanimité la résolution suivante : 1° Consolidation de la façade; 2° Reprise, avec du mastic, des fissures observées sur l'une des figures; 3° Moulage des Cariatides.

Après lecture du rapport de la Commission des Cariatides, dans la séance du 9 mars 1827, le Conseil municipal délibéra : 1° de charger M. Hubac, maître sculpteur de la marine, de la restauration du portique et des Cariatides; 2° de faire réparer le balcon de l'Hôtel de Ville par M. Gueit, architecte communal; 3° d'accorder à M. le comte de Forbin, directeur des musées royaux, l'autorisation de faire mouler, aux frais de l'État, les Cariatides, après leur restauration.

[1] La Commission trouve que le balcon n'a pas un support suffisant dans les deux énormes blocs (si bien retenus, pourtant) dont sont composées les figures, et elle veut remplacer ces deux soutiens par des reproductions qui, plaquées contre la façade, ne pourront, quelque précaution que l'on prenne, se soutenir qu'avec peine par elles-mêmes.

Voir le rapport, aux Annexes.

Au mois de septembre suivant, le Maire écrivit au comte de Forbin que, la restauration du chef-d'œuvre de Puget étant terminée, rien ne s'opposait plus à l'exécution des ordres qu'il pourrait donner pour les faire mouler. Mais, bien que le comte de Forbin eût été informé que la restauration du balcon et des Cariatides était terminée, ce ne fut qu'au mois de juin de l'année suivante que le Maire reçut de M. Vincent, ingénieur de la marine, la lettre que voici :

« Monsieur le Maire,

« M. le comte de Forbin, directeur des musées royaux, a depuis longtemps exprimé le désir de faire mouler les Cariatides qui soutiennent le balcon de l'Hôtel de ville de Toulon, et compté sur votre amour éclairé des Beaux-Arts pour lui faciliter l'exécution de ce travail.

« Aujourd'hui, l'occasion de le faire sans beaucoup de frais lui est offerte par la présence momentanée en cette ville d'un habile mouleur italien ; et je suis invité par le conservateur du musée *Dauphin,* à qui les fonds nécessaires pour cette opération ont été accordés par la maison du Roi, à ne rien négliger pour remplir les vues de M. de Forbin.

« Les plâtres de ces monuments précieux doivent, ainsi que les belles sculptures en bois du Puget qui existaient dans notre arsenal et que j'ai été chargé de lui expédier, faire le principal ornement du nouveau musée créé au Louvre sous la protection spéciale de M. le Dauphin, et c'est un titre de gloire pour la ville de Toulon de pouvoir tirer de son sein des objets dignes d'être présentés dans la capitale à l'admiration des savants.

« Je viens donc vous prier, Monsieur le Maire, de vouloir bien permettre que l'on commence incessamment ce travail qui durera un peu plus d'un mois, et pour lequel il sera nécessaire de pratiquer un entourage en planches autour de la porte de l'Hôtel de ville, qui est surmontée par le balcon. Les soins les plus minutieux seront pris pour qu'il n'en résulte aucune espèce de dégradation.

« J'ai l'honneur, etc.

« Toulon, 24 juin 1828. »

M. l'ingénieur Vincent confia l'exécution du moulage au mouleur italien Cariani, de passage à Toulon. Cette opération se fit dans l'arsenal, sous la direction de M. Vincent. Le moulage terminé, ce dernier écrivit au Maire que, suivant son désir, il avait fait tirer pour la ville un exemplaire des chefs-d'œuvre de Puget[1].

[1] Il est dit dans la *note* de M. Malcor que le mouleur livra sept épreuves. On

1852. — Vingt-quatre ans plus tard, en septembre 1852, pour recevoir le Président de la République, le Conseil municipal fit construire en charpente, sur le Carré du Port, une vaste salle de bal; et pour la faire communiquer, au moyen d'un escalier en bois, avec le grand salon de l'Hôtel de ville, on enleva l'appui et les riches balustres cannelés en spirale de la partie antérieure du balcon de Puget. Ce fut le 28 septembre que les membres du Conseil municipal reçurent dans la vaste salle de bal improvisée le prince Napoléon Bonaparte. Dans le procès-verbal qui fut dressé à cette occasion, on trouve le passage que voici « ..... que pendant le démontage de l'appui du balcon, il a été trouvé une fiole en verre, cassée, mais contenant quelque chose ayant l'apparence du papier, mais que ce quelque chose est tombé en poussière lorsqu'on a voulu y toucher[1]. »

1861. — En 1861, une Commission municipale des Beaux-Arts fut instituée à la suite d'un arrêté du 21 décembre, pris par le maire Bravet. Furent nommés membres de cette Commission :

n'en connaît que quatre, qui se trouvent au Louvre, à Marseille, au musée naval du port de Toulon et au musée de cette dernière ville.

La Marine fournit tous les fonds nécessaires au moulage des Atlas du Puget, à leur transport à Paris, à la solde du mouleur et de son séjour à Paris, pour y surveiller la mise en place des épreuves destinées au Louvre. (Lettre de M. de Clinchamp, en date du 5 mai 1867.)

Le mouleur ne devait avoir aucun droit à la possession des moules. Pour rendre les épreuves plus précieuses, il n'en fut tiré qu'un petit nombre. Le mouleur fut autorisé à mouler les masques, pour les vendre à son profit. (Lettre de M. de Clinchamp, en date du 7 juin 1867.)

La Ville avait alloué au mouleur une gratification de 100 francs, et les frais pour le montage et la mise en place, dans la salle de la bibliothèque communale, de l'épreuve lui appartenant, ne dépassèrent pas 200 francs.

Le total de la somme dépensée pour la restauration du balcon fut de 2,733 fr. 18, tandis que la dépense pour la restauration des Cariatides n'atteignit que le total de 300 francs.

« Compte de l'ouvrage exécuté au balcon par le sculpteur.

« La réparation des thermes, celle des divers morceaux d'ornements et l'exé-« cution en pierre de Calissanne des armes de la ville et de deux ganses de ruban, « la somme de trois cents francs.

« HUBAC.

« Toulon, le 6 novembre 1827. »

[1] Dans cette circonstance, comme dans beaucoup d'autres analogues, l'ouvrage de Puget dut subir des chocs par suite d'un grand déplacement de pièces de charpente. La façade de l'Hôtel de ville a été un grand nombre de fois transformée, réparée ou badigeonnée depuis que le portique a été construit.

MM. Calvy, premier adjoint, président; Bleynie, ancien margistrat; Margollé (Élie), officier de marine en retraite; Clément, docteur en médecine, conseiller municipal; Girard, propriétaire, et Arnaud (Marcelin), négociant [1]. Dès les premières réunions, on s'occupa des Cariatides. Dans la séance du 14 février 1862, M. Bleynie rappelle à la Commission que peu de documents ont été publiés sur l'œuvre de l'illustre statuaire. Dans la réunion du 30 mai, le même membre attire l'attention de la Commission sur l'installation des tentes de la façade sud de l'Hôtel de ville, « qui par leur frottement finiraient par détruire les Cariatides ». Il propose de porter ce fait à la connaissance du Maire, afin que des ordres soint donnés pour changer la position de ces tentes [2]. Dans une nouvelle réunion, qui eut lieu le 17 juin 1865, M. Malcor, amateur distingué, devenu membre de la Commission des Beaux-arts, lut une note, dont voici le résumé : « En 1827, le sculpteur Hubac, chargé de restaurer les Cariatides, s'occupa avec amour de ce travail, il consolida les boulons, et remplaça par des pierres de même qualité, là où c'était nécessaire, le plâtre qui avait servi pour les restaurations antérieures [3]. Ce qui contribue le plus à dégrader ce chef-d'œuvre, ce sont les infiltrations produites par les eaux qui séjournent sur le balcon. Il faudrait installer autrement les tentes des fenêtres du rez-de-chaussée de l'Hôtel de ville, car ces tentes agitées par le vent battent sur les sculptures, en sorte que quelques parties sail-

[1] A la suite d'un arrêté du nouveau maire, M. Audemar, pris le 26 janvier 1865, la Commission des Beaux-Arts fut ainsi constituée : MM. Léon Bleynie, président; Margollé; Clément; Courdouan, peintre paysagiste; Girard; Zurcher, officier de marine en retraite; Malcor, amateur de tableaux.

De la Commission des Beaux-Arts qui a fonctionné de 1861 à 1868, il ne reste, en 1886, que deux de ses membres, Courdouan et Zurcher, lesquels n'ont pas pris part aux délibérations relatives aux Cariatides.

[2] Ces tentes, qu'on ne voit plus, mais qu'on avait vues dès 1878, étaient très-rapprochées du portique. Elles étaient accrochées à la façade, et soutenues, à leurs extrémités libres, par de longues barres de bois fixées au bas de cette façade. Elles étaient manœuvrées au moyen de cordes. Ces cordes, ainsi que les pentes latérales des tentes, voire même les barres, agitées, soit par le vent, soit autrement, produisaient des frottements qui, à la longue, ont altéré ou rendu frustes quelques parties des ornements latéraux. Il faut joindre à ce mal celui plus considérable occasionné par les enfants, qui escaladaient les figures mêmes, et par les eaux mal dirigées de la pluie.

[3] En 1791, année de la restauration connue ayant précédé celle de 1827, on n'avait pas employé le plâtre, mais un mastic composé de bonne céruse de Hollande, de noir de charbon, de bonne huile de noix et d'huile grasse.

lantes sont usées par leur frottement. » La Commission des Beaux-Arts se réunit à l'Hôtel de ville le 28 février 1867. Dans cette réunion le président dit qu'à la précédente assemblée il avait été décidé d'appeler l'attention du Maire sur la nécessité de couvrir d'un enduit les deux Cariatides, « dont la dégradation va toujours croissant », exposées qu'elles sont à toutes les érosions qu'amènent inévitablement le soleil, la pluie et l'influence du vent de la mer. Il revient sur le peu de consistance de la pierre employée par l'artiste, ce qui doit amener, dans un temps donné, par l'action du temps sur cette pierre, la ruine de ces chefs-d'œuvre [1]. Il ajoute que la Commission avait déploré que ces figures n'eussent point été coulées en bronze, seul moyen efficace de conserver aux siècles futurs l'œuvre la plus remarquable peut-être de la statuaire moderne; que les frais que devra entraîner cette opération seront considérablement amoindries, si le moule en plâtre, fait il y a une quarantaine d'années, est retrouvé, et que les recherches de ce moule, déjà commencées, ne dussent-elles pas aboutir, les frais d'un moulage nouveau seraient insignifiants eu égard à l'immense service que l'art retirerait de la conservation de l'admirable ouvrage de l'artiste provençal; car jeter en bronze les belles figures de Puget n'est pas seulement une œuvre municipale, ni d'un intérêt purement provençal, mais un éminent service à rendre à l'art.

A la suite de cette dernière réunion, on se mit à la recherche des moules des Cariatides [2]. Le 8 mars, le Maire écrivait à la Commission que, dans le cas où ces moules ne seraient pas retrouvés, il se proposait de demander au Conseil municipal les fonds nécessaires pour en faire construire de nouveaux, espérant que M. de Nieuwerkerke, surintendant des Beaux-Arts, voudrait bien accorder le bronze pour le coulage. Après bien des recherches, les moules ne furent pas retrouvés, et la Commission des Beaux-Arts se borna à faire nettoyer l'œuvre entière de Puget, après avoir fait badigeonner la façade de l'Hôtel de ville [3].

[1] Nous avons vu plus haut que ce ne sont pas là les véritables causes des dégradations.

[2] Lettre du 9 mars 1867, de M. Bronzi, conservateur du Musée, par laquelle il annonce qu'il croit avoir retrouvé les creux des Cariatides.

Autre lettre du 25 juin 1867, de M. Létuaire, professeur de dessin, conseiller municipal, sur le même sujet.

[3] On a pu se convaincre, en parcourant ce mémoire, que tous ceux qui, depuis

1884. Il y a deux ans, la question du déplacement des Cariatides a été de nouveau à l'ordre du jour dans le sein du Conseil municipal. Dans la séance du 6 juin 1884, M. Bassereau, premier adjoint, délégué aux Beaux-Arts, lut, en présence de tous ses collègues, un rapport tendant à l'enlèvement des figures de Puget, pour être placées dans le nouveau Musée en construction; des copies en pierre devant leur être substituées. A la suite de cette proposition, une Commission choisie parmi les membres du Conseil municipal, et dont M. Flottes, ancien professeur de rhétorique, fut élu rapporteur, délibéra, quelque temps après, de laisser les chefs-d'œuvre de Puget à la place pour laquelle ils ont été faits. Peu après, une autre Commission, composée, cette fois, de huit artistes, de trois Conseillers et du Maire, M. Dutasta, comme président, se réunit à l'Hôtel de ville. Dans leur unique réunion du 31 janvier 1885, les membres de cette dernière Commission, après mûr examen, décidèrent à une très-grande majorité qu'il ne fallait pas déplacer les figures de Puget. Voici l'extrait du procès-verbal ou rapport officiel fait à la suite de cette réunion :

« Une Commission, composée de MM. Allar aîné, architecte; Allar cadet, statuaire; Magaud, peintre d'histoire, directeur de l'École des Beaux-Arts de Marseille; Dutasta, maire de Toulon; Bassereau, adjoint délégué aux Beaux-Arts; Flottes, rapporteur de la Commission municipale; Nicolaï, conseiller municipal; Sève, architecte de la Ville; Courdouan, Bronzi, Décoreis et Ginoux, peintres à Toulon, a été nommée pour rechercher les moyens qu'il conviendrait d'adopter en vue de préserver de la ruine les Cariatides de Puget.

« Réunis à l'Hôtel de ville, le 31 janvier 1885, les membres de cette Commission, après un examen attentif de l'état de dégradation dans lequel se trouvent les Cariatides, ainsi que les autres parties décoratives du portique, sont retournés dans la salle réservée pour leurs séances.

le dix-septième siècle, ont eu l'idée de déplacer les Cariatides, ont été arrêtés par la difficulté de l'opération et par la crainte de les perdre en les descellant et les transportant. On a pu s'assurer aussi que les Commissions municipales qui ont eu à s'occuper de leur destinée se sont bornées à en recommander la restauration ou un simple nettoyage, et, par prévoyance, la reproduction en matière qui pût défier l'œuvre de destruction des siècles.

« Présidant à leur réunion, après en avoir déterminé le but, qui est de rechercher le moyen de retarder le plus possible la destruction de l'œuvre de Puget, le Maire a invité la Commission de décider s'il conviendrait de transporter cette œuvre (les Cariatides seulement) dans un lieu abrité, sans tenir compte de la décision qui, il y a peu de temps, a été prise par une autre Commission exclusivement composée de conseillers municipaux; cette décision étant « le maintien des Cariatides à la place qu'elles occupent ». Cette solution ayant à nouveau obtenu la majorité des suffrages, le Maire a prié les membres de la Commission de présenter leurs observations sur la question de restauration du portique et des Cariatides.

« M. Bassereau, mû par des sentiments qui l'honorent, mais aussi, croyons-nous, par des craintes exagérées, exprime ses vifs regrets de ce que le nouveau Musée ne puisse offrir un asile protecteur au magnifique ouvrage dont le grand sculpteur a doté sa ville adoptive. Il dit, ensuite, que, étant donné le mauvais état dans lequel se trouve l'Hôtel de ville, qui, dans un temps plus ou moins éloigné, devra être démoli, il serait plus prudent de procéder, dès aujourd'hui, au transfert des Cariatides au Musée. Cependant, ajoute-t-il, il se rangera à l'avis de la Commission, en faisant uniquement des vœux pour leur conservation. M. Allar, statuaire, prend la parole pour exposer l'état de dégradation des Cariatides et des ornements qui les accompagnent. Au sujet de leur transfert, il dit que si, plus tard, l'Hôtel de ville doit être démoli, le moment sera alors plus opportun pour transférer avec moins de danger les Cariatides de l'immortel Puget; mais il pense, néanmoins, ainsi que plusieurs autres membres de la Commission, que si la Maison-Commune devait, un jour, être réédifiée, il serait plus sage de faire du portique actuel le principal motif de décoration de l'Hôtel de ville reconstruit, en avisant, en même temps, au moyen de lui rendre ses proportions de hauteur primitives, soit en l'exhaussant, soit en mettant à jour la partie de sa base (0^m, 50 environ) cachée par l'élévation plus grande du sol à la suite de la reconstruction du quai. M. Allar cède la parole à M. Magaud, qui fait part de la surprise qu'il a éprouvée à la vue de la conservation si parfaite des torses, des têtes et de quelques autres parties des belles figures de Puget, ce qui lui fait augurer que si l'on en prend soin, elles braveront pendant de longues années encore les

injures du temps. Il fait observer que les parties détériorées de ces figures et des ornements qui les entourent, l'ont été par les eaux pluviales, et, surtout, par le contact des hommes et les chocs divers auxquels elles ont été exposées à différentes époques. Il termine en formant des souhaits pour que ces accidents ne se renouvellent plus. M. Allar, architecte, qui a devancé la Commission en faisant une étude détaillée de la construction du portique, et de son état actuel, fait remarquer que le chénau et les gargouilles, disposés autour du balcon, n'ont pas une dimension suffisante, et que, par suite, les eaux, surtout lorsqu'il pleut abondamment, ne peuvent s'échapper par ces conduits, qui, de plus, sont ordinairement obstrués à cause de cette dimension insuffisante. Il en résulte, ajoute-t-il, qu'une partie des eaux de la pluie, en séjournant sur la plate-forme du balcon, dont le plomb est usé, s'infiltrent dans le massif par les joints des dalles de ladite plate-forme, tandis que l'autre partie, qui ne peut être reçue par le chénau et être déversée au loin par les gargouilles, en coulant sur les figures, etc., en altère en partie les formes. Il a trouvé que le monument de Puget était composé de pierres de qualités différentes, celles dont sont formées les Cariatides étant de la meilleure pierre de Calissanne, celles des pieds-droits de la porte étant de la pierre d'Arles, ou de Calissanne inférieure. Plusieurs autres membres, en prenant part à la discussion, apportent de nouvelles lumières sur les moyens de préserver les Cariatides des dangers qui pourraient les menacer.

« La Commission, après s'être arrêtée aux solutions qui ont obtenu le plus grand nombre de suffrages, émet les vœux suivants : 1° que les Cariatides, ainsi que tout le reste du portique, soient restaurées avec des pierres de même nature, autant que possible, que celles qui les composent; 2° que le chénau et les gargouilles en plomb du balcon soient modifiés, pour que, à l'avenir, il n'y ait plus d'infiltration par les joints des pierres, ni d'écoulement nuisible; 3° qu'il soit établi, l'une à droite, l'autre à gauche, deux marquises très-légères, bien qu'en verre et en fer, pour que les parties latérales des Cariatides soient à couvert de la pluie; 4° qu'une grille en fer soit disposée de manière que, en en empêchant les abords, on ne puisse toucher au portique [1].

[1] Il y a un certain temps, pour empêcher de toucher aux sculptures, on avait

« Après avoir nommé son rapporteur, la Commission, sur la proposition du Maire, émet également le vœu que MM. André et Gaudensi-Allar soient chargés d'établir un devis estimatif de la dépense que nécessitera la restauration des parties endommagées de l'œuvre de Puget. »

Toulon, le 13 février 1885.

Le Rapporteur,

Ch. Ginoux,

Membre de l'Académie du Var, à Toulon.

PIÈCES JUSTIFICATIVES.

I

PRIX FAIT DES CARIATIDES.

« Promesses de prix fait pour la communauté de Tollon contre sieur Pierre Puget et Jacques Richaud.

« L'an mil six cent cinquante-six et le dix-neuvième jour de janvier, apres midy soubz le regne heureux de tres chrestien prince Louys quatorsieme par la grace de Dieu roy de France et de Navarre comte de Provence, et par devant moy notaire royal de ceste ville de Tollon soubzsigné, establis en leurs personnes Messieurs Charles Gavot et Pierre Garnier escuyers consuls lieutenans pour le Roy au gouvernement de la dite ville seigneurs de la Valdardennes, lesquels pour et au nom de la communauté dudit Tollon, promettant faire ratiffier ces présentes a leur conseil à la première assemblée d'icelluy exams de tous despens domages et intheres ont biallé à prix fait à Pierre Puget, maître sculpteur, habitant la mesme ville present acceptant et stipulant promettant de faire bien et duebment et poser à l'hostel de ville en la fasse du coste de midy, un portique lequel sera tailhé et posé tout ainsy qu'il est demonstré par le dessain que ledit Puget a faict et remis es mains de moi dit notaire, signé par lesdits sieurs consuls, le dit Puget et sa cauption pour y avoir recours; suyvant et conformément auquel dessain ledit Puget sera tenu observer audit portique toutes les mezures et proportions soit pour l'architecture, figures et autres ornemans que y seront représentés, et lequel portique sera fait de

disposé devant le portique une grille demi-circulaire. Cette grille, haute de un mètre environ, a été supprimée sous une des précédentes municipalités.

pierre de Calissane de la plus belle, fors et excepte les embassemens qui seront faict de pierre de ceste ville et les boulles de la définition du piedestal du balcon qui seront de pierre gasprée qu'on tire de la pierriere de la Sainte-Baulme; pour la perfection duquel portique de la fasson contenue audit dessain, ledit Puget fornira son travail et toute la pierre, les dits sieurs prometans de faire fournir par ladite communauté tous les matériaux nécessaires, mesmes les macons qui arresteront la dite tailhe ou pour faire estayer la fassade de ladite maison et autres manœuvres quy seront nécessaires, et promet ledit Puget avoir faict et parachevé ledit portique ainsy qu'il la représanté a son dessain, à la charge que toute la tailhe portera tout le corps et espesseur de la muraille et mesme lariere voussure en bas, au jour et feste de saint Jean-Baptiste prochain moyennant la somme de mil cinq cens livres, laquelle somme lesdits sieurs consulz prometent faire payer audit Puget, scavoir six cens livres par tout demain, et le restant à proportion de la besoigne, a la reserve de trois cens livres qui luy seront payées lorsque ledit portique sera fait, parachevé et acepté et icy present Jacques Richaud maitre tailheur de pierre dudit Thollon, lequel bien informé du contenu au susdit prix fixé à la réquisition dudit Puget c'est pour luy envers ladite communauté de Tollon, lesdits sieurs consuls aceptant randu et constitué plege cauption principal observateur du contenu en icelluy et des promesses faites par ledit Puget, et reçu d'hoc le premier convenu, renonceant a ces fins a la loy du principal et a tout ordre de dixention; duquel aplegement ledit Pluget promet rellever indampne ledit Richaud par ces presentes que lesdites parties prometen observer et accomplir a paine de tous despens, domages et intherez soubz l'obligation des biens rentes et revenus de ladite communauté de Tollon, suyvant le pouvoir desdits sieurs consuls, etc. [1].

« Arnaud, notaire. »

II

PRIX FAIT DE LA PORTE, DU BALCON ET DU BUSTE DE LOUIS XIV.

« 1659, 10 janvier, prix fait de la porte du balcon et du buste de Louis XIV. Ont baillé et baillent à prix fait, à sieur Pierre Puget, peintre de cette ville, présent, stippullant de fere une porte de noyer bonne marchandises et acceptable sans aucungz manquement et crevassures pour fermer le balcon. — Sur laquelle porte mettra ledit sieur Puget la figure du Roy dans une niche de pierre de taille bien et doublement pollie avec

[1] Archives communales, série DD. 6 (registre), p. 233.

son lustre, du dessoubz de la quelle niche y mettra une lettre d'attente de la mesme pierre en la forme et travailh susdict, où sera gravé dans icelle quelque vers à la louange du Roi telz que luy seront donnés par escript par lesditz sieurs consulz. Toutes les lettres d'iceulx seront de cuivre ou laton doré d'or moslu [1]..... » Arch. com. BB. 62 (Registre), p. 182.

III

LETTRE COMMUNIQUÉE AU MAIRE PAR LE SOUS-PRÉFET, ET LUE DANS LA SÉANCE MUNICIPALE DU 3 MAI 1825.

« Un monument qui honore la ville qui a l'honneur de le posséder, qui attire les regards de tous les étrangers qui la visitent, qui jadis excita l'admiration du Bernin et celle de Louis XIV, les figures qui soutiennent le balcon de l'Hôtel-de-ville de Toulon, sont menacées d'une destruction prochaine et inévitable.

« Déjà elles ont subi, sous le nom de restaurations, des altérations plus ou moins considérables; elles ont été plusieurs fois peintes et raclées, et on a fait disparaître quelques-unes de ces finesses de l'art, inaperçues du vulgaire, mais qui charment le connaisseur [2].

« Au dire des artistes, ou pour me servir d'un mot usité, l'*âme* seule

[1] Il a été dit dans une note précédente que pendant la période révolutionnaire on refit, après avoir détruit le buste de Louis XIV, la porte plein cintre primitive encadrée de moulures. D'après un grand dessin à la plume et lavé à l'encre de Chine, dû au sculpteur Félix Brun, et appartenant à M. Malcor, fils aîné, commissaire général de la marine, cette porte avait la même hauteur que les fenêtres rectangulaires du même étage qu'on voit aujourd'hui et qui avaient été refaites en 1741. D'après le même dessin, la niche renfermant le buste de Louis XIV se trouvait entre les fenêtres du deuxième étage, qui terminait alors la façade, et la table de pierre polie sur laquelle était une inscription, en lettres de cuivre doré, à la louange du Roi, était située immédiatement au-dessous, entre la porte du balcon et la niche. Le dessin de Brun représente une fête donnée sur le Carré du Port, à l'occasion de la présence à Toulon, dans les premiers jours d'août 1777, du duc de Chartres et de la duchesse. Brun dut faire ce dessin plus tard, car, en 1777, il n'avait que quatorze ans.

[2] On a vu que, lors des restaurations de 1735 et 1761, les Cariatides ne furent que nettoyées et peintes, et que, en 1791, ces figures furent également peintes, après qu'on en eut mastiqué les bras droits. Suivant moi, les Cariatides n'étaient guère plus endommagées en 1825 qu'en 1791, où l'on jetait le même cri d'alarme. « L'homme eclairé » qui, en 1825, écrivait au sous-préfet, aurait dû, avant d'exprimer ses craintes, s'assurer de quelle matière étaient composés les thermes de Puget.

Quelques membres de la Commission de 1827 croyaient également, avant la lecture du marché passé, en 1656, entre Puget et les consuls, que les Cariatides étaient en stuc.

de ces figures est de pierre. Le Puget l'a recouverte d'un *stuc* auque sa main savante a donné la vie. Mais cette enveloppe est en quelques endroits prête à se détacher. On aperçoit des fentes, et le bras même d'une de ces figures est sur le point de tomber.

« L'Administration municipale attendra-t-elle que le mal soit devenu irréparable pour y porter remède? Elle qui se montre si empressée d'enrichir la ville de nouveaux monuments, s'exposera-t-elle au reproche d'avoir laissé périr cet admirable ouvrage? Ne doit-elle pas, dès à présent, s'occuper des moyens d'en obtenir une copie exacte qui le reproduise et lui assure une éternelle durée? Ce soin peut être confié à un mouleur habile. On aura, par ce moyen, et à peu de frais, des copies dont la Ville pourra enrichir les Musées de la capitale et ceux des principales villes du royaume. Elle contribuera par ce moyen à accroître la gloire de Puget, en faisant mieux connaître un de ses chefs-d'œuvre, et acquittera ainsi la dette qu'elle a contractée envers ce grand homme.

« On pourra ensuite couler ces figures en bronze, et, si une Commission composée d'hommes de l'Art juge la chose possible, enlever les cariatides de la place où elles sont, et leur substituer ces copies fidèles et inaltérables.

« Les originaux placés dans l'intérieur de l'hôtel de ville et désormais à l'abri des injures de l'air, seront assurés de l'immortalité. »

IV

LETTRE DU SOUS-PRÉFET AU MAIRE, A LA DATE DU 22 FÉVRIER 1825.

« MONSIEUR LE MAIRE,

« J'ai eu l'honneur de vous écrire dernièrement dans l'intérêt de la conservation des deux statues qui soutiennent le balcon de l'hôtel de ville. Je crois devoir vous adresser dans le même but quelques observations nouvelles, résultant de l'examen que j'ai fait moi-même de ce précieux monument.

« La destruction très-prochaine de ce chef-d'œuvre de Puget est assurée, si des moyens prompts et dirigés avec intelligence ne sont pas employés sur-le-champ. Il ne s'agit donc plus de recourir à des enduits et autres palliatifs qui ne feraient que retarder de quelques moments une ruine qu'on n'a pas su ou pas voulu prévenir.

« Il faut que ces statues soient d'abord moulées en plâtre et ensuite coulées en bronze. On verra, après cette opération, quels seront les procédés à employer pour les enlever et les placer de manière à assurer leur conservation.

« Tout ce que je viens de dire est commandé par l'état du balcon dégradé dans plusieurs de ses parties, ce qui hâte encore la destruction des cariatides. On assure même que l'exhaussement d'un étage qui a eu lieu à l'Hôtel de ville depuis la construction du balcon, a fait perdre l'aplomb au mur de face, et que, d'un autre côté, le poids de ce balcon fait effort sur le même mur et tend à le porter du côté du port, autre cause de destruction de nos précieuses statues.

« Veuillez bien, Monsieur le maire, vous rendre compte sans délai et par un rapport développé : 1° sur l'état des Cariatides et les moyens de conservation à employer, mais des moyens certains, durables, et non pas de vains palliatifs; 2° sur l'état du balcon, sa solidité, son mérite sons le rapport de l'Art, ses moyens de conservation ou de restauration ; 3° sur l'état du mur de face de l'Hôtel de ville, du côté du port, sur l'action que le poids du balcon peut exercer sur lui, sur sa solidité, sur les moyens à employer pour le consolider.

« Ce rapport que je vous prie de m'adresser, Monsieur le maire, pourra vous être fait par MM. Hubac, de Clinchamp, Pons, Gueit et Sénéquier. Si les lumières de M. Montluisant vous étaient nécessaires, je ne doute pas qu'il eût l'extrême complaisance de nous en prêter le secours.

« Vous pourriez également demander à ces Messieurs de vous faire connaître qu'elles seraient les sommes nécessaires pour l'exécution des travaux à entreprendre.

« Dès que le rapport vous sera parvenu, vous voudrez bien me le transmettre sans délai, et je vous prie d'y mettre toute l'activité possible.

« Agréez, etc. »

V

RAPPORT DE LA COMMISSION DES CARIATIDES (1827) ?

« Les figures qui soutiennent le balcon de l'hôtel de ville de Toulon ont subi, à diverses époques, des restaurations qui, exécutées par des mains inhabiles, ont été plus nuisibles qu'utiles. L'état de dégradation dans lequel elles se trouvent aujourd'hui cause de vives alarmes à tous les amis des Arts et de la gloire de Puget. Ces alarmes sont partagées par une Administration vigilante et éclairée qui s'honore elle-même en veillant à la conservation d'un monument que notre ville est fière de posséder.

« M. le maire nous ayant réunis, le 1er du courant, dans une des salles de l'hôtel de ville, nous a consultés sur les questions suivantes : 1° Peut-on espérer de conserver le monument par des restaurations nouvelles, faites avec soin et intelligence ? 2° Dans le cas contraire, quels sont les

moyens les plus prompts et les plus efficaces pour les sauver de la destruction qui les menace?

« Notre premier soin a dû être de constater par un examen attentif l'état actuel du monument. La lecture du marché passé en 1656 entre Puget et l'autorité municipale, et ensuite la vue d'un fragment détaché d'un bras d'une des figures, nous ont convaincus que la matière l'employée par l'artiste était le calcaire, connu sous le nom de pierre de Calissanne. Ce calcaire est composé d'éléments grossiers et qui n'ont pas entre eux une forte adhérence; il en est résulté en plusieurs endroits des fissures qui ne peuvent manquer de devenir et plus profondes et plus nombreuses par l'infiltration des eaux pluviales et par l'action sans cesse renouvelée du soleil, et des sels dont l'air est chargé au voisinage de la mer.

« A cette première cause de destruction se joint un péril plus imminent encore.

« Pour soutenir le balcon et diminuer ainsi le poids énorme qui pèse sur les deux cariatides, on avait imaginé de placer dans la partie supérieure deux arcs-boutants en fer [1]. Oxydés en grande partie, ils sont désormais incapables de remplir leur destination. L'architecture lourde et massive du balcon repose donc tout entière sur les deux figures qui, ayant ainsi à supporter un poids beaucoup plus considérable que celui qui leur avait été destiné primitivement, ont à redouter des accidents aussi graves qu'irréparables [2].

« Leur existence pourrait être prolongée par des restaurations partielles, et les restaurations pourraient être regardées comme suffisantes s'il s'agissait d'un ouvrage médiocre et facile à remplacer. Mais il est question ici d'un chef-d'œuvre de l'Art. C'est un dépôt que nous avons reçu de nos pères, et que nous devons transmettre à nos descendants. Il faut donc, pour lui assurer une éternelle durée, s'occuper sans délai de le faire restaurer et mouler, et le mettre ensuite à l'abri des intempéries de l'air et des autres causes de destruction auxquelles il est exposé aujourd'hui.

« Pour atteindre ce dernier but, il n'est qu'un moyen, c'est d'enlever les sculptures de la place qu'elles occupent. Peut-on le tenter sans risquer de les perdre? Oui, si cette opération est confiée à des ouvriers intelligents, dirigés par des artistes dignes appréciateurs du monument confié à leurs soins. Pour mieux nous convaincre de la possibilité du succès, M. de Clinchamp nous a communiqué un mémoire dans lequel il

[1] Ce sont les boulons dont il a été parlé plus haut.

[2] Par sa construction, le balcon se soutient par lui-même et n'est pas aussi lourd qu'on pense, tous les acrotères ou piédestaux étant évidés.

détaille avec beaucoup de clarté les procédés que l'on pourrait employer [1].

« Au reste, quels que soient ceux que l'on croira devoir adopter, et dont l'examen devra être l'objet d'un travail spécial, nous avons reconnu que l'opération était en elle-même *aussi dangereuse qu'elle était nécessaire.*

« Mais, avant de procéder au déplacement de ces figures, il sera convenable de disposer un local pour les recevoir. Ce local pourra dans la suite devenir un Musée, dont les sculptures de Puget seront le plus bel ornement, et où l'on recueillera les antiquités que l'on trouve parfois dans nos environs, les objets d'Art que l'on pourra obtenir du Gouvernement, et ceux enfin donnés par les artistes et particuliers. Si l'on avait songé plus tôt à créer un établissement semblable, nous n'aurions pas aujourd'hui à déplorer la perte d'un grand nombre de monuments intéressants et pour les Arts et pour notre patrie.

« Quand les figures qui soutiennent le balcon de l'Hôtel de ville auront été ainsi enlevées et mises en sûreté, on pourra les remplacer, soit par une copie jetée en fonte, soit par la construction d'un nouveau portique plus en harmonie avec la façade actuelle de l'Hôtel de ville.

« Mais avant de s'occuper de la préférence à donner à l'un ou à l'autre de ces projets, nous avons pensé qu'il fallait attendre que l'autorité compétente eût prononcé définitivement sur les vues que nous venons d'exposer en réponse aux questions qui nous ont été faites [2].

« *Ont signé :* Pons, de Clinchamp, Montluisant, Sénéquier et Hubac. »

[1] Je n'ai pu me procurer ce mémoire.

[2] Les craintes exprimées dans ce document n'étaient aucunement motivées, car, ainsi qu'il a déjà été dit, et comme on peut s'en assurer, la pierre dont sont formées les Cariatides est excellente et n'a nullement souffert. Lors de la dernière et récente restauration (1886), il y avait cinquante-neuf ans que ces belles figures, de même que le balcon, n'avaient pas été restaurées; eh bien, malgré les frottements et les chocs divers qu'elles ont subis pendant ce long espace de temps, les dégradations qu'on y rencontrait ne se trouvaient guère plus grandes ni plus nombreuses qu'autrefois. Les fentes ou joints, un au bras droit de chaque figure, n'étaient, depuis longtemps, plus recouverts de mastic, et cependant les parties rapportées de ces bras n'ont pas bougé d'un iota. En examinant le monument, on s'apercevait que quelques parties des sculptures exposées aux atteintes de plusieurs sortes, bien qu'élevées, ainsi que celles qui sont à portée de la main des passants, étaient plus ou moins dégradées, tandis que les autres parties, saillantes ou rentrantes, que leur situation préserve des chocs, et qui ne sont pas exposées à recevoir les eaux mal dirigées du balcon, n'avaient subi aucune altération. La couche de peinture qui, il est vrai, avait une grande épaisseur et empâtait de nombreux détails, n'avait pas même été entamée dans ces parties.

VI

LETTRE DE L'INGÉNIEUR VINCENT AU MAIRE.

« MONSIEUR LE MAIRE,

« Lorsque vous m'avez autorisé à faire mouler pour le Musée royal les Cariatides qui soutiennent à Toulon le balcon de l'Hôtel de ville, vous avez exprimé le désir qu'il fût tiré pour la Ville une épreuve de ces chefs-d'œuvre de Puget. J'ai fait exécuter ce travail, qui pourra être remis vers la fin de la semaine prochaine.

« Mais, comme il est composé de plusieurs pièces et qu'il ne peut être conservé sans risque de détérioration qu'autant que ces différentes parties seront immédiatement assemblées et placées dans la position qu'elles doivent occuper, j'ai l'honneur de vous prier de vouloir bien désigner à l'artiste qui en sera chargé, l'emplacement que vous leur destinez, et mettre à sa disposition les moyens nécessaires pour les y fixer d'une manière invariable.....

« Toulon, 31 décembre 1828. »

VII

COMMISSION DES BEAUX-ARTS INSTITUÉE EN 1861.
NOTE LUE PAR M. MALCOR, DANS LA SÉANCE DU 17 JUIN 1865.

« En 1827, le sculpteur Hubac fut désigné par le Conseil municipal de Toulon pour restaurer les Cariatides du balcon de l'Hôtel de ville. Il s'occupa de ce travail avec amour; il consolida les boulons de fer qui retiennent entre elles les pierres tendres de petite dimension qui ont servi à la sculpture des Cariatides [1]. Ensuite, il fit disparaître les anciennes restaurations en plâtre, lesquelles avaient été faites d'une manière peu intelligente, et remplaça aux endroits absolument nécessaires ce plâtre par des pierres de même qualité.

[1] Dimensions approchées de chacune des deux pierres dans lesquelles sont sculptées les Cariatides : hauteur, $0^m,90$; largeur, $0^m,80$; profondeur, $1^m,40$.

La pierre dans laquelle sont formés les nus, tête, torse et bras de la figure à gauche du spectateur, ne s'étant pas trouvée assez large, Puget remédia à ce manque de matière en ajoutant une autre petite pierre, pour pouvoir faire le coude, ainsi que les parties avoisinantes, du bras droit. Le mastic qui dissimulait le joint étant tombé, on a cru jusqu'à aujourd'hui que le bras avait été cassé en cet endroit. La partie du coude du bras droit de la figure de droite est également rapportée, mais elle n'est pas de la main du grand maître. Elle a pu être primitivement ajoutée par Puget, puis, brisée, elle a été remplacée par un autre que ce dernier.

« Lorsque ces Cariatides furent parfaitement restaurées, une Commission fut nommée pour examiner une proposition de moulage faite, en 1826, par M. le marquis de Clinchamp.

« Sur le refus de la mairie de fournir les fonds nécessaires pour ce travail, M. de Clinchamp s'adressa à M. Vincent, ingénieur des constructions navales de la marine, qui obtint du ministre la somme nécessaire pour solder le travail du mouleur Cariani, « qui livra seulement sept épreuves ».

« M. de Clinchamp proposait de faire enduire, après restauration, les Cariatides de l'enduit imperméable de M. Maison-Rouge, mais je crois que l'on ne se servit que d'un enduit à l'huile siccative.

« Il y a bientôt quarante ans que les Cariatides ont été restaurées; il ne reste rien de l'enduit ou peinture apposée pour les sauvegarder, et aujourd'hui il devient indispensable de mastiquer et raccorder certaines parties disjointes. Ce travail doit être confié, comme précédemment, à une main intelligente et sûre, et il faut, de plus, comme complément de restauration, passer sur toute la surface de la sculpture le meilleur enduit hydraulique connu.

« Ce qui contribue le plus à dégrader ce chef-d'œuvre, ce sont les infiltrations produites par les eaux pluviales qui séjournent sur le balcon. Il y aurait à remédier à cet inconvénient.

« Il faudrait aussi installer les tentes des fenêtres du rez-de-chaussée de l'Hôtel de ville, afin que poussées par le vent, elles ne puissent pas venir battre sur les sculptures, ce qui a lieu maintenant. Les angles saillants des matières se sont usés par le frottement des rideaux desdites tentes [1]. »

La Commission, après avoir entendu avec intérêt la lecture de cette note, en adopte unanimement les conclusions, et prie M. le président de bien vouloir en faire l'objet d'une communication à M. le maire.

Pour extrait, *le Président,*
Léon Bleynie.

VIII

COMMISSION DES BEAUX-ARTS. — CARIATIDES

« Aujourd'hui 28 février 1867,

« La Commission des Beaux-Arts instituée à Toulon, s'est réunie à l'Hôtel de ville.

[1] Pour l'installation de ces tentes, voir page 20, note 1.

« Étaient présents :

« MM. Léon Bleynie, *président ;* Élie Margollé, *secrétaire ;* Malcor, Girard. (Absents : Clément, Courdouan et Zucher.)

« M. le président expose qu'à la dernière réunion la Commission avait décidé que l'attention de M. le maire serait appelée sur la nécessité de faire couvrir d'un enduit quelconque les deux Cariatides de Puget, soutenant le balcon de l'Hôtel de ville, œuvre d'Art si remarquable dont la dégradation va toujours croissant, exposées qu'elles sont à toutes les érosions qu'amènent inévitablement le soleil, la pluie et l'influence du vent de la mer.

« Cette délibération transmise à M. le maire, avec la copie du rapport de M. Malcor, dont les conclusions avaient été adoptées, aurait donné lieu d'examiner à fond l'importante question de la conservation de ces chefs-d'œuvre, qui, en un temps donné, devaient fatalement disparaître, par l'action du temps sur la pierre peu consistante employée par l'artiste.

« Déjà, à plusieurs reprises, la Commission avait déploré que ces Cariatides n'eussent point été coulées en bronze, seul moyen efficace de conserver aux siècles futurs l'œuvre la plus remarquable peut-être de la statuaire moderne.

« Cette opinion, que la Commission sait être cette pensée personnelle de M. le maire, lui semble devoir forcément arriver à l'état de fait accompli, parce qu'elle est le remède le plus complet à ces détériorations, que les demi-mesures n'arrêteront jamais que dans une limite plus ou moins restreinte.

« Les frais que devra entraîner cette opération seront considérablement amoindris, si le moule en plâtre, fait il y a une quarantaine d'années, est retrouvé.

« Mais, les recherches dont ce moule a déjà été l'objet [1] ne dussent-elles point aboutir, les frais d'un moulage nouveau fait par un mouleur des Musées de l'État ne seraient qu'une dépense insignifiante (deux ou trois mille francs) eu égard à l'immense service que l'Art retirerait de la conservation de ces admirables manifestations du génie si complet de l'artiste provençal.

« D'après ces considérations, la Commission est heureuse de s'associer à l'intelligente pensée de M. le maire, et elle en hâte de tous ses vœux la plus prochaine réalisation, attendu que chaque instant de retard peut entraîner les plus fâcheuses conséquences.

« Ainsi, déjà, le moulage qui aura lieu ne reproduirait plus la pensée complète de l'artiste dans toute sa pureté native, car la réparation faite

[1] On n'a jamais pu savoir ce que sont devenus les moules des Cariatides.

par Hubac a dû s'en éloigner plus ou moins, quel qu'ait été le talent d'Hubac, et avec quelques soins qu'il ait respecté la pensée du grand maître.

« Jeter en bronze les admirables Cariatides du Puget, ce n'est pas seulement une œuvre municipale, ni d'un intérêt purement provençal, c'est un éminent service rendu à l'art, un de ces faits qui ont une très-grande portée, parce qu'ils conservent à l'écrin artistique de la France un de ses joyaux les plus précieux, et à la manifestation de la pensée par le ciseau du sculpteur, un de ces types de perfection qui concourent, en une large mesure, au développement intellectuel d'une nation.

« Et ce dernier aspect de la question porte la Commission à penser que les frais d'un nouveau moulage, s'il y avait lieu d'y procéder, seraient seuls à la charge de la Ville, car l'État, sur la demande de M. le maire, s'empresserait de fournir le métal nécessaire, comme il fournit le marbre avec une libéralité si facile à certains statuaires encore peu connus, mais auxquels il vient en aide, en escomptant avec intelligence les promesses de l'avenir.

« Ainsi délibéré à Toulon, le jour, mois et an que dessus.

« *Le président de la Commission des Beaux-Arts,*
« Léon Bleynie. »

IX

Séance du Conseil municipal du 23 *juin* 1868, *sous la présidence du maire.*

« MM. Abel et Ricoux font observer qu'il est à leur connaissance qu'on s'est servi de lames d'acier pour nettoyer les Cariatides; il leur semble difficile que ce chef-d'œuvre n'ait pas eu à souffrir du contact de l'acier.

« M. le maire dit [1] : Les explications fournies par M. Margollé prouvent que la Commission des Beaux-Arts, d'accord avec l'Administration, s'est constamment préoccupée, avec la plus vive sollicitude, de la situation des Cariatides.

« En ce qui concerne les outrages récents qu'auraient subis ces admirables statues, orgueil de notre cité, je ne puis que protester de toutes mes forces contre des allégations qui, déjà, sont coloprtées partout, au grand détriment de la justice et de la vérité.

« Le rebadigeonnage de la façade de l'Hôtel de ville a été exécuté avec l'ordre formel de ne pas toucher aux Cariatides. J'ai moi-même plusieurs

[1] M. Audemar s'étant démis de ses fonctions de maire, ce fut M. Allègre qui le remplaça.

fois donné cet ordre, et on s'y est conformé. On s'est borné à faire disparaître les amas de poussière et les souillures superficielles, et tout le monde peut s'assurer que l'œuvre immortelle de Puget n'a nullement souffert.

« M. Létuaire, conseiller municipal, dit : Messieurs, permettez-moi de vous faire connaître mon sentiment sur l'état dans lequel se trouvent les Cariatides de Puget. J'ai examiné de près ces chefs-d'œuvre, et je puis affirmer au Conseil qu'ils n'ont pas eu à souffrir des travaux de restauration de la façade de l'Hôtel de ville. Ils ont été respectés par les ouvriers, comme ils devaient l'être, et ceux qui ont mis en circulation l'affirmation contraire se sont étrangement trompés [1]. »

X

PROPORTIONS PRINCIPALES DU PORTIQUE

Hauteur, du sol actuel au niveau du dessus de la corniche que surmonte le balcon 4m,90

A laquelle hauteur il convient d'ajouter environ 0m,50, pour la partie cachée de la base, ce qui fait. 5m,40

Largeur, entre les deux extrémités de la corniche 4m,90

Saillie, du nu de la façade à la partie la plus saillante de la corniche 1m,68

CARIATIDES.

Saillie, en mesurant du nu de la façade. 1m,50

Hauteur, si elles étaient en pied et debout 3m,00

Dimensions approchées des deux pierres dans lesquelles elles

[1] Rapporteur de la Commission de 1885, spécialement chargée par le maire de rechercher les moyens de préserver de la ruine les Cariatides de Puget, j'ai dû fouiller dans les anciennes archives de la ville. Outre les documents inédits que j'ai rencontrés dans ces archives, j'ai eu entre les mains, avant qu'il fût déposé à la mairie, le registre grand in-folio de 128 pages dans lequel se trouvent consignés les délibérations, rapports, etc., ayant trait aux Cariatides, de la Commission municipale des Beaux-Arts ayant fonctionné du 17 janvier 1862 au milieu de l'année 1868.

On a pu se convaincre, en parcourant ce mémoire, que tous ceux qui, depuis le dix-septième siècle, ont eu l'idée de déplacer les Cariatides, ont été arrêtés par la difficulté de l'opération et la crainte de les perdre en les descellant et les transportant. On a pu s'assurer, en même temps, que les Commissions municipales qui ont eu à s'occuper de leur destinée se sont bornées à en recommander la restauration ou un simple nettoyage, et, par prévoyance, la reproduction, au moyen du moulage, en matière qui pût défier l'œuvre de destruction des siècles.

sont sculptées; chaque figure, depuis le haut de la tête jusques au-dessous des hanches, étant taillée dans une de ces pierres.

Hauteur 0m,90
Largeur 0m,80
Profondeur. 1m,40

(Les deux fentes qu'on trouve, une à chaque bras droit, sont les joints des coudes rapportés par Puget, la pierre lui ayant manqué.)

XVI

THOMAS REGNAUDIN

1622-1706.

Au commencement du dix-septième siècle, M. de Saint-Géran, gouverneur du Bourbonnais, ayant fait dresser un plan par Pierre Regnaudin, maître entrepreneur et tailleur de pierres à Moulins, « des portaux esdictz faulxbourgs de Bourgogne et Paris », de cette ville, M. de Lapplin, premier échevin et intendant desdites fortifications, lui en donnait l'entreprise, par acte signé Gouin et daté du 25 mai 1616. Ce contrat constatait que, l'entrepreneur ne pouvant « donner caution », le payement des travaux, s'élevant à quinze mille livres, serait fait « à mesure et selon la délivrance des matériaux [1] ». Quelques années plus tard, un des fils de ce modeste ouvrier devait se faire un nom justement apprécié parmi les artistes qui illustrèrent le siècle de Louis XIV.

Quoique nous n'ayons pas trouvé l'acte de mariage de Pierre

[1] Cahier n° 159 de l'*Inventaire sommaire des Archives communales de Moulins*, par MM. Conny et Chazaud. Nous prendrons encore dans ce document quelques renseignements matériels. Ainsi, il a été payé, pour cinquante charrois de chaux, de la paroisse d'Agonges, 250 livres; — 150 livres pour mille charrois de sable, au prix de 3 sols chacun; — 200 livres pour quatre cents quartiers de pierre de taille prise à la perrière de Coulandon, à raison de 10 sols pour chacun, — et 1,125 livres pour quinze cents charrois de moellons, à raison de 15 sols pour chacun.

Regnaudin, nous pouvons néanmoins dire qu'il se maria probablement à Moulins, où étaient établis des parents de sa femme, François et Rémy Fontenel, qui, en 1619 et 1622, y exerçaient la profession de marchands tanneurs [1]. De son union avec Marie Fontenel naquirent, de 1619 à 1631, six enfants : quatre garçons et deux filles.

L'acte de baptême de Thomas Regnaudin est ainsi libellé :

« Le mesme jour et an que dessus (18 février 1622), a esté baptizé Thomas Regnaudin, fils de Pierre m^e^ tailleur de pierres et de Marie Fontenel ses père et mère. Et a esté son parrin Rémy Fontenel m^e^ thanneur, et marraine dame Catherine Perdrion. »

Ont signé :
J. Clérat, curé. — Fontenel. — Catherine Perdrion.

C'est donc à tort que le comte de Caylus, Watelet, la *Biographie générale* des frères Didot, le *Dictionnaire* de Jal, le comte de Clarac, la *Loire historique* et même l'*Histoire du Bourbonnais et des Bourbons* par Coiffier-Demoret, ainsi que l'*Ancien Bourbonnais*, font naître notre sculpteur quelques années plus tard, en 1627.

A l'âge où le jeune Regnaudin put être envoyé à l'école, 1633 et années suivantes, Moulins avait pour maîtres : Antoine Bertillot et Germain Delorme [2]. Qui sait si le collége des Jésuites de sa ville natale [3], ouvert à la fin de 1606, ne développa point ses premiers éléments d'instruction?

Les moments de loisir de l'enfant et de l'adolescent, habitué à voir son père, ainsi que les ouvriers sous ses ordres, occupés à la taille des pierres, furent sans doute employés à s'exercer au maniement du compas et du marteau dont il devait plus tard faire un si noble usage.

[1] Le 22 septembre 1650, une dame Gilberte Fontenel avait été marraine de Mathieu Fœlix La Rozelle, dont le père était sabotier. Le parrain était Paul-Fœlix Grenon, fils de Me Louis Grenon, officier de madame la duchesse de Montmorency.

[2] *Histoire manuscrite des petites écoles en Bourbonnais, avant* 1789. Différents fragments de notre travail ont été lus à la réunion des délégués des Sociétés savantes, en 1883.

[3] *Histoire du collége de Moulins*, par E. Bouchard. Moulins, Desrosiers, 1872, 1 vol. in-8°, avec planches.

L'atelier de François Anguier[1] s'ouvrit au jeune Regnaudin. Là, en compagnie de Girardon[2], au contact d'un tel maître et pouvant étudier et admirer facilement tous les chefs-d'œuvre de la capitale, il perfectionna les dons magnifiques dont l'avait doué la nature et fit, selon l'abbé de Fontenai, dans son *Dictionnaire des Artistes*[3], « des progrès qui donnèrent de lui les plus heureuses espérances ».

Alors, madame la duchesse de Montmorency, qui avait abrité ses grandes douleurs dans l'humble couvent de la Visitation de Moulins, songeait à élever à la mémoire de son époux, décapité à Toulouse, le 30 octobre 1632, victime de la politique ombrageuse et égalitaire de Richelieu, un monument destiné à perpétuer le souvenir de tant d'infortune, des vicissitudes et du néant des grandeurs humaines. Elle s'adressa à ce même François Anguier « que lui recommandait une renommée déjà très-grande[4] ».

L'artiste arriva à Moulins en février 1652[5], accompagné de son frère, Michel-André, pour prendre les instructions de madame de Montmorency et voir l'emplacement que le mausolée devait occuper dans la nouvelle chapelle de la Visitation qu'elle faisait construire sur les plans de l'architecte Lingré, et dont la première pierre avait été posée le 21 juillet 1648.

De retour à Paris, François Anguier s'adjoignit, outre son frère, Coustou, Thibault Poissant et Thomas Regnaudin; car ce fut dans cette ville[6], et non par un artiste italien, comme quelques-uns l'ont cru avec M. Prosper Mérimée qui va même jusqu'à citer le nom d'Aghieri[7], que s'exécutèrent les différentes parties de ce remarquable monument dont l'ensemble appartient à l'ordre composite, et présente quatre colonnes de marbre noir, supportant un entablement et un fronton d'une riche exécution. En avant, sur le socle, se lit une longue inscription latine. Au-dessus se dresse un sarcophage, aussi de marbre noir, où sont représentés le duc et la

[1] François Anguier, né à Troyes en 1604, et mort en 1669. *Musée de sculpture* du comte de Clarac. — *Dictionnaire* de Watelet.

[2] *Nouvelle Biographie générale*, publiée par F. Didot frères.

[3] 2 vol. in-12, Paris, 1776, chez Vincent.

[4] *Dictionnaire* de Jal, article sur Fr. Anguier.

[5] *Id.*

[6] *Vie de la duchesse de Montmorency.* Lyon, chez Claude Rey, 1694, 1 vol. in-8°.

[7] *Notes d'un voyage en Auvergne.* Paris, H. Fournier, 1838, 1 vol. in-8°.

duchesse. Quatre statues, en marbre blanc de Carrare, comme les deux premières, accompagnent et ornent ce monument : un Hercule et le dieu Mars; et, sous les traits d'une femme, la Charité et la Religion. Dans une niche, est une urne cinéraire entourée d'une guirlande soutenue par deux anges. Enfin, derrière le fronton et comme couronnement, s'élève un attique que surmontent deux génies ailés, déployant, sur un manteau ducal, les armes de la maison de Montmorency [1].

Thomas Regnaudin fut chargé d'exécuter les statues de la Religion et du dieu Mars [2], placées chacune dans une niche pratiquée entre deux colonnes et au-dessus des figures de la Charité et d'Hercule. Sous les traits d'une femme, la Religion, expression de la foi ardente de la duchesse, tient une croix à la main. Le dieu de Mars, allusion au courage et à la valeur du maréchal, a la tête ornée d'un casque et la lance au poing.

D'après le *Dictionnaire* de Jal, ce magnifique monument ne fut guère achevé que vers 1658, et non en 1653, comme l'indique l'*Ancien Bourbonnais,* s'il ne fut commandé, comme nous l'avons vu plus haut, qu'en février 1652. Assurément une seule année n'aurait pu suffire à mener à bien une entreprise de ce genre.

Ce fut, dans le monastère, un jour de fête, lorsque arrivèrent les caisses, bien impatiemment attendues, contenant « les figures » du mausolée « qui avoient été admirées de tout le monde [3] » ; et l'on aurait pu croire que madame de Montmorency aurait été impatiente de contempler chaque pièce qui, « prise séparément, est un ouvrage fini, et toutes forment un ensemble majestueux qu'on ne peut se lasser de considérer [4] ». Il n'en fut rien, l'amour de Dieu l'emportait, dans ce noble cœur, sur les affections même les plus sacrées de la nature, et elle se contenta de répondre à sa nièce, madame de Longueville, alors auprès d'elle pour attendre le duc son mari, et

[1] *Histoire du collége de Moulins.*

[2] *Explication du mausolée érigé à la mémoire du maréchal de Montmorency, dans la ci-devant église de la Visitation de Moulins,* 8 p. in-4°. Moulins, imprimerie P. Vidalin.

Le *Dictionnaire* de Jal n'indique qu'une figure, sans dire laquelle.

[3] *Vie de la duchesse de Montmorency.* Lyon, chez Claude Rey, 1694, 1 vol. in-8°.

[4] *Vie de madame de Montmorency,* par le Père Garreau, 2 vol. in-18, à Clermont-Ferrand, 1769, t. II, p. 86 et 87.

qui l'engageait à examiner tous ces marbres sur lesquels le génie avait marqué son empreinte : « Le plaisir de la vue est si court qu'on ne le peut goûter que peu de moments. Plus on l'avance, plus tôt il finit. » Et à une religieuse qui paraissait « mortifiée » de ce refus : « Ma sœur, il ne faut pas contenter la nature en toutes choses ; aujourd'hui nous savons que le mausolée est arrivé, demain nous verrons s'il est beau [1]. »

Pendant que Regnaudin terminait peut-être ses deux statues du tombeau du duc de Montmorency, et n'ayant pas encore trente-cinq ans, il fut reçu membre de l'Académie royale de sculpture, le 28 juillet 1657, sur la présentation d'un médaillon ovale en marbre représentant un saint Jean, « traité de bas-relief [2] ». François Girardon, avec lequel il avait travaillé dans l'atelier d'Anguier, l'avait précédé, à l'Académie, de quelques jours seulement, ayant été admis le 7 juin de la même année.

A un an d'intervalle, presque jour pour jour [3], 26 juillet 1658, notre compatriote fut nommé professeur.

Thomas Regnaudin doit être compté au nombre des artistes employés à la décoration des châteaux du Louvre, des Tuileries, de Fontainebleau, de Saint-Germain et de Versailles.

Regnaudin travailla, au Louvre, au grand Cabinet haut du Roi, et, avec Balthazard, Gaspard de Marsy et François Girardon, aux ouvrages de stuc de la galerie d'Apollon ou des peintures. Les payements de ces divers ouvrages eurent lieu du 1er mars 1664 au 29 juillet 1667, le 20 mars 1671 et en 1681 [4].

On aimait beaucoup alors ce genre de décoration à grandes figures de ronde bosse dont la sculpture, dit le comte de Clarac, chargeait les corniches et les entablements de l'architecture et que l'Algarde avait mis en vogue en Italie. Nos artistes les exécutèrent sur les dessins de Le Brun. « Pris séparément, ajoute-t-il, la plupart de ces personnages, auxquels peu de personnes font attention, sont

[1] *Vie de madame de Montmorency*, t. II, p. 124.

[2] *Archives de l'Art français*. Recueil publié sous la direction de M. Ph. de Chennevières, 6 vol. in-8°, t. I et II. Le comte de Clarac donne la date de 1675.

[3] *Archives de l'Art français*, t. I.

[4] *Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, publiés par M. Jules Guiffrey, archiviste aux Archives nationales. Imprimerie nationale, 1881, t. I, 1664-1680. Le deuxième volume, qui est sous presse, ne nous a pas permis de compléter nos recherches relatives aux travaux de Regnaudin.

bien, d'un bon mouvement et d'un dessin assez pur; mais ils encombrent la corniche : la composition en est plus compliquée que celle des figures d'Anguier, qui ont aussi plus de légèreté, et les figures dictées par Le Brun sentent plus le peintre que le sculpteur [1]. » Les planches 105 et 107 du tome Ier de l'atlas, qui accompagne cet ouvrage, reproduisent des groupes dus à notre artiste. Le même auteur a soin de faire remarquer que « ces figures ont des poses en sens inverse de celles qu'elles ont dans la composition originale... » Il est bon de dire aussi que tous ces ouvrages de sculpture ont été gravés en quarante-six pièces par Saint-André [2].

A la chambre et au cabinet de l'appartement du Roi aux Tuileries, Regnaudin fut occupé en compagnie de Girardon, de Louis Lerambert et de J. B. Tuby, dont les émoluments furent acquittés du 28 mai au 31 décembre 1666.

Le 31 décembre 1664, il a été payé, lisons-nous dans la publication de M. Guiffrey, à-compte de deux figures de pierre, pour le grand parterre du château de Fontainebleau, à Balthazard et Gaspard Marsy et à notre Regnaudin, à chacun quatre cents livres. Et, du 12 juin au 12 décembre de l'année suivante, aux mêmes, à François Girardon, à Thibaut Poissant et à Baptiste Tuby, à-compte des figures de pierre qu'ils font, 5,400 livres.

Relativement aux ouvrages de stuc faits au petit appartement du Roi, dans le château de Saint-Germain en Laye, il a été donné, du 11 mars au 3 décembre 1669, « pour reste et parfait payement », 12,500 livres, aux sculpteurs Regnaudin, Bernard, Magnier, Le Grand, Le Gendre, Mazelines et Tuby.

Les embellissements de Versailles occupèrent longtemps Thomas Regnaudin [3].

[1] *Musée de sculpture antique et moderne, ou Description historique et graphique du Louvre et de toutes ses parties, des statues*, etc., par le comte F. de Clarac, membre libre de l'Institut, etc. Paris, 1861, 6 vol. grand in-8°. Ce ouvrage, continué par Alfred Maury, est accompagné de plusieurs atlas.

[2] *Voyage pittoresque de Paris, ou Indication de tout ce qu'il y a de plus beau dans cette grande ville en peinture, sculpture et architecture*, par d'Argenville, 2e édition, 1 vol. in-12. Paris, 1752.

[3] En ce qui a trait à Versailles, voir, outre les *Comptes des bâtiments du Roi*, par M. Guiffrey, la *Description de la Grotte*, par Félibien, Paris, Sébastien Mabre-Cramoisy, 1672, in-4°; — la *Notice du Musée de Versailles*, par Eud. Soulié, 3 vol. in-8°, Paris, de Mourgues frères, 1859; — la *Description de Paris, de Versailles*, etc., par Piganiol de la Force, 8 vol. in-12, Paris, 1742; — la *Nouvelle*

Les statues en pierre qui sont posées sur la balustrade de la cour du château de Versailles, expriment, dit Félibien, les unes les vertus héroïques du Roi, et d'autres les quatre parties du monde. De ces dix-huit statues, ayant chacune huit pieds de haut, trois sont attribuées au sculpteur moulinois : la *Paix*, la *Gloire* et l'*Amérique*. D'après Caylus, la *Paix*, en pierre de Tonnerre, d'une grande et large exécution, peut remonter à 1689 [1]. De son côté, et relativement à ces mêmes statues, Jal avance, dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, qu'un des inventaires des bâtiments du Roi renferme un « mémoire de sculpture par le sr Regnaudin, de figures de pierre de 12 pieds de haut, destinées pour le parterre de Versailles à 1,800 livres pièce, marché fait ».

Parmi les ouvrages du bassin du côté du parterre du midi, il est l'auteur du *Fleuve de la Loire*, tenant une corne d'abondance et accompagné d'un amour portant un coquillage (1689); et de la *Rivière du Loiret*, avec un amour à la corne d'abondance [2].

Au parterre du nord, Regnaudin a représenté l'*Automne* « figurée par Bacchus couronné de raisins, tenant, de sa main gauche, une tasse et ayant des raisins à ses pieds ». Cette statue de marbre, haute de sept pieds, se trouve reproduite dans un volume grand in-fol. ayant pour titre : *Statues et bustes de Versailles*. Jean Édelinck la grava en 1679 [3].

Une statue en marbre de *Faustine*, sous les traits de Cérès ayant, à la main droite, des épis, orne le parterre de Latone. « On croit, dit Piganiol de La Force, que les Romains firent dresser une statue à Faustine sous la figure de Cérès, pour reconnaître l'obli-

Description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly, par Piganiol de la Force, 9e édition, Paris, 1764, 2 vol. in-12.

[1] *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, publiés d'après les manuscrits conservés à l'Ecole des Beaux-Arts par MM. L. Dussieux, E. Soulié, Ph. de Chennevières, Paul Mantz, A. de Montaiglon, sous les auspices du ministère de l'Intérieur. 2 vol. in-8°. Paris, Dumoulin, 1854.

[2] *Notice du Musée de Versailles*, par Eud. Soulié, 3 vol. in-8°. Paris, de Mourgues frères, 1859. — Dans l'ouvrage du comte Alex. de Laborde, *Versailles ancien et moderne*, on lit : Le parterre d'eau se compose de deux grands bassins. Au bassin du nord, en descendant de la terrasse, la Garonne et la Dordogne, modelées par Coisevox et fondues par les Kellers. A l'autre bout, la Loire et le Loiret, par Lehongre..... A l'autre bout, la Seine, par Regnaudin.

[3] *Nouvelle Description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly*, par Piganiol de la Force, t. II, p. 42.

gation que lui avaient un grand nombre de jeunes filles sans biens, que Faustine nourrissoit et faisoit élever dans une maison qu'elle avoit fondée pour cet usage. Elle a été copiée par Regnaudin, d'après l'antique qui est à Rome, au Palais Borghèse [1]. »

Le même auteur s'exprime ainsi sur la *Fontaine de Cérès* ou de l'*Été* qui « est un bassin octogone, au milieu duquel est Cérès sur des gerbes et tenant sa faucille. Cette Déesse est entourée d'enfans qui se jouent avec des fleurs qui croissent dans les bleds. Du milieu de ce bassin sort une gerbe d'eau qui a vingt pieds de haut. Le tout par Regnaudin d'après les dessins de Le Brun [2]. »

Dans l'orangerie de Versailles, on avait placé, de notre artiste, le groupe de l'*Enlèvement de Cybèle par Saturne* sous la figure du Temps. Cérès est à ses pieds appuyée sur un lion, symbole de la Terre. Ce groupe, ainsi que celui de l'*Enlèvement d'Orithie par le Vent Borée*, dû à Anselme Flamen, l'un et l'autre en marbre blanc, ont été transportés, en 1716, dans le parterre du jardin des Tuileries [3].

La statue du *Mois de Mai*, en bronze doré, pour le salon de l'appartement des bains. Je n'ai pu, ajoute Caylus, retrouver aucune de ces douze figures auxquelles avaient travaillé plusieurs professeurs de l'Académie. Elles furent fondues [4].

Apollon servi par les Nymphes, « ce beau groupe, où l'on peut remarquer, dit Félibien, tout ce que la sculpture est capable de faire de plus accompli », est dû aux ciseaux de Girardon et de Thomas Regnaudin. De ces sept figures de marbre blanc, quatre appartiennent au premier artiste. Nous nous contenterons de reproduire la description des trois nymphes qui sont derrière et debout : « celle du milieu prend soin des cheveux d'Apollon, et les deux autres tiennent des vases remplis d'essences. Les trois figures, qui sont de Regnaudin, sont entièrement vêtues, mais d'une draperie

[1] *Nouvelle Description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly*, t. II, p. 53.

[2] *Id.*, t. II, p. 180. Ce groupe est jeté en plomb.

[3] *Description de Paris, de Versailles*, etc., par Piganiol de la Force, t. II, p. 288 et 289. — Ce groupe, de 2m,800m, a été reproduit dans la planche 380e du *Musée de sculpture*, du comte de Clarac — Caylus indique un groupe de marbre : *le Temps enlevant l'Occasion*, figures grandes comme « le naturel ».

[4] *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, etc., t. I.

légère qui laisse voir le corps. » Et l'auteur ajoute : « Ces sept figures sont si bien concertées qu'il ne s'y peut rien désirer et qu'elles font un tout ensemble parfait. »

La notice du Musée de Versailles par Eud. Soulié s'exprime ainsi sur nos trois nymphes : l'une vêtue « d'un habit fort léger, qui n'empêche pas qu'on ne voye toute la forme de son corps », porte un vase. Une autre debout tient les cheveux d'Apollon qu'elle parfume. Elle a « quelque chose de grand et de noble dans l'air de son visage ; sa coiffure et ses habits sont amples et majestueux ». La dernière tient « un bassin où il y a des parfums, a pardessus sa robe une espèce de tunique qui ne descend que jusqu'aux genoux, et dont le bas est orné d'une draperie ».

Au sujet de ce grand groupe, gravé par Gérard Edelinck [1], La Fontaine a fait une longue pièce de vers de laquelle nous reproduirons les quatre suivants :

> Le Dieu se reposant sous ces voûtes humides
> Est assis au milieu d'un chœur de Néréides :
> Toutes sont des Vénus de qui l'air gracieux
> N'entre point dans son cœur et s'arrête à ses yeux.

Le *Mercure galant* du 2 avril 1672 est aussi à citer : « Je n'ay rien de nouveau, Madame, à vous mander cette semaine, que le voyage du Roi à Versailles. Je sçais que vous l'avez vu, et que vous avez lu la belle Description que Mademoiselle de Scudéry en a faite : mais le Versailles que vous avez vu, et celuy dont elle a parlé, sont bien différents de celuy d'aujourd'huy ; et le Roy n'est jamais un mois sans y aller, qu'il n'y en trouve un nouveau lorsqu'il y retourne, tant il paroist changé, à cause des beautez qu'on y adjoûte sans cesse. On a depuis peu embelly la Grotte de plusieurs Figures incomparables ; on y a mis un grand Soleil environné de plusieurs Nymphes qui le couronnent, et luy lavent les pieds et les mains. Ce merveilleux Ouvrage, et le plus grand qui ait encor esté fait, est de Messieurs Girardon et Renaudin [2]. »

[1] *Nouvelle Description des châteaux et parcs de Versailles et de Marly*, par Piganiol de la Force, t. II, p. 193. — Jean Edelinck est aussi indiqué comme ayant gravé ce groupe.

[2] Paris, Claude Barbin, 1672, p. 247 à 250. — Voici la fin de cette citation : « Dans deux niches qui sont aux côtez, on y a mis quatre chevaux du Soleil, qui semblent jetter du feu et vouloir prendre carrière, sans pouvoir estre arrestez par les puissans Tritons qui les tiennent. Monsieur Guérin a fait la moitié de cet

Comme l'indiquent les comptes des bâtiments du Roi, Regnaudin a travaillé à l'ornementation du parterre d'eau, au bassin de la *Renommée*, aux animaux du labyrinthe, etc. Il s'est aussi occupé des ouvrages de stuc de l'appartement haut du Roi (1672); et, avec Le Hongre, des ouvrages du grand escalier (1674).

En même temps que Thibaut Poissant, Regnaudin travailla pour la chapelle du manoir de Saint-Fargeau, en Gâtinais, alors à Mademoiselle, fille de Gaston d'Orléans [1].

Pendant longtemps, on vit, à Paris, au carrefour de la rue de l'Arbre-Sec et de la rue de Bailleul, un groupe en pierre de Sainte Anne enseignant à lire à la Vierge, dû à notre sculpteur, d'après les dessins de Buyster. Dans la plinthe soutenant ces figures, la veuve d'un rôtisseur, enrichi dans ce quartier, avait aussi voulu qu'il représentât « en bas-relief, dans une manière de cartouche, quelques pigeons et de la volaille, comme hiéroglyphe de sa profession [2] ».

Dans une maison de la vieille rue du Temple appartenant à un M. de Bizeuil, se voyait « une quantité prodigieuse d'ouvrages en tous les genres de sculpture », exécutés en pierre, en bois et en stuc de la main de Regnaudin; entre autres, et le morceau capital : un grand bas-relief de pierre, placé sur l'intérieur de la porte cochère, représentant Rémus et Romulus trouvés sous la Louve [3].

Il aurait aussi exécuté, d'après les modèles de Philippe Buyster, deux figures en bois blanchi de couleur de pierre, posées au principal « hôtel » des religieuses Bernardines de Port-Royal, au fau-

ouvrage, et Messieurs Gaspard et Balthazard ont fait le reste. On a encor placé dans cette Grotte plusieurs autres belles Figures de Monsieur Batiste, sculpteur très-fameux; ce qui fait voir que la France peut fournir pour ces sortes d'ouvrages d'aussi grands Hommes que l'Italie. »

[1] *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. I, p. 326.

[2] *Id.*, t. I, p. 228.

[3] *Id.*, t. I.

Le *Voyage pittoresque de Paris*, déjà cité, contient, au sujet de cette maison, les lignes suivantes : « L'hôtel de Hollande, vieille rue du Temple (c'était autrefois la maison du président Amelot de Biseul), est du dessein de Cottard, et est extrêmement ornée de sculptures. Celle des battans de la porte est de Regnaudin, ainsi que les Renommées placées sur le cintre. Du côté de la cour, le même sculpteur a fait un grand bas-relief sur le cintre de la porte, représentant Reimus et Romulus alaités par une louve et trouvés par Faustule, intendant des troupeaux du roi Amulius. » P. 216.

bourg Saint-Jacques, reproduisant l'une la Vierge dans une pieuse contemplation, et l'autre saint Jean-Baptiste avec son agneau[1].

Et, avec ce même Buyster, les armes de France et d'Espagne, posées sur un cœur soutenu par deux anges, au tympan du fronton de l'église du Val-de-Grâce[2].

Au-dessus de la porte de l'hôpital de Sainte-Catherine, rue Saint-Denis et au coin de la rue des Lombards, se voyait une statue de sainte Catherine, dans ses habillements de princesse, faite par Regnaudin et donnée par lui en 1704[3]. Au sujet de cette statue, Lenoir adressait, le 25 décembre 1794, la lettre suivante aux citoyens composant la commission temporaire des arts, adjointe au Comité de l'Instruction publique :

Citoyens, vous avez ordonné le transport au dépôt des Petits-Augustins des objets d'arts qui ont été réservés par l'un de vos membres dans la maison nationale des Dames hospitalières de Sainte-Catherine. J'ai reçu une partie de ces objets.

La statue de *Sainte Catherine*, exécutée en marbre blanc par Regnaudin, en 1704, et donnée à cette maison par cet artiste, était placée sur la porte extérieure, rue Saint-Denis. Elle a été depuis déplacée et déposée dans une des caves. Je vous en demande le transport au dépôt, motivé sur ce que nous avons peu de monuments de cet auteur, qui peut être classé dans la chronologie des sculpteurs français.

Votre concitoyen

LENOIR, Conservateur des Monuments.

N. B. — Vu la difficulté où l'on est de se procurer du bois, je vous demande, Citoyens, à m'autoriser à brûler quatre ou cinq mauvaises figures de *saints* qui sont dans les greniers du dépôt; elles m'aideront à passer le temps jusqu'à ce que je puisse m'en procurer plus facilement.

Adopté les deux demandes, 5 nivôse (25 décembre 1794).

OUDRY.

Le 9 ventôse de l'an III, Lenoir accusait réception de cette statue de « cinq pieds et demi de proportion[4] ».

[1] *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie*, etc., t. I, p. 286.

[2] *Voyage pittoresque de Paris*, etc., p. 268 et 269.

[3] *Id.*

[4] *État des objets entrés dans le dépôt des monuments français, aux Petits-Augustins*, publié par la Commission de l'Inventaire des Richesses d'Art.

Nous indiquerons encore de notre artiste : un médaillon en marbre blanc, représentant le *Bon Pasteur*, provenant des Dames de Sainte-Catherine [1]; et un bas-relief du *Christ donnant la communion à des prisonniers* [2].

A partir de 1669, Thomas Regnaudin toucha 150 livres par an, comme employé aux bâtiments royaux [3]. Il faut néanmoins excepter l'année 1670 que notre artiste passa en Italie, comme pensionnaire du Roi; car nous savons que, l'année précédente, il lui avait été « remboursé » mille livres pour frais d'un voyage à faire à Rome. Et le *Dictionnaire des artistes* de l'abbé de Fontenai nous apprend que Louis XIV l'avait envoyé dans cette capitale avec mille écus de pension. Alors Colbert lui écrivait cette lettre datée de Saint-Germain, le 18 avril 1670 : « J'ai esté bien aise de voir par la lettre que vous m'avez escrit (*sic*) le 18e feburier dernier, que vous proffitiez du séjour que vous faites à Rome pour vous perfectionner dans votre art. Comme vous aurez encore quelque temps à y demeurer, continuez toujours à vous appliquer au travail et à acquérir de belles cognoissances de la sculpture, en sorte que le sieur Errard ayt lieu de m'en rendre de bons témoignages, et que vous soyez capable de bien servir le Roy dans la suite du temps [4]. »

Comme nous l'avons indiqué, dès les premières pages de cette étude, pour suivre l'ordre chronologique, Thomas Regnaudin entra à l'Académie de peinture et de sculpture, le 28 juillet 1657. Grâce aux procès-verbaux de cette compagnie, en cours de publication par M. de Montaiglon [5], nous pouvons ajouter quelques renseignements, en quelque sorte intimes, à ceux précédemment donnés.

Disons tout de suite qu'on fut obligé, juin 1657, de rappeler à notre compatriote, comme à quelques autres artistes du reste, qu'il eût à « satisfaire » à ce qui lui avait été ordonné; c'est-à-dire

[1] *État des objets entrés dans le dépôt des monuments français, aux Petits-Augustins*, publié par la Commission de l'Inventaire des Richesses d'Art.

[2] Patria, *la France ancienne et moderne*, 2e partie, col. 2217.

[3] *Comptes des bâtiments du Roi*, publiés par M. J. Guiffrey.

[4] Cette lettre, donnée par le *Dictionnaire* de Jal, est extraite des Archives de la Marine, Registre des dépêches concernant le commerce, an 1670, t. I, fo 168.

[5] Six volumes ont déjà paru. Paris, Charavay.

à apporter son bas-relief de marbre dans le temps prescrit, sans quoi sa présentation serait regardée comme nulle. Ayant obtempéré à cette invitation, il fut reçu à la date indiquée plus haut, après avoir toutefois promis et juré d'observer les statuts et ordonnance de l'Académie et acquitté la redevance de cent livres.

Non-seulement Thomas Regnaudin assistait régulièrement aux séances de sa compagnie, mais il fut plus d'une fois chargé de démarches et de missions qui prouvent le cas et l'estime qu'en faisaient ses confrères. Ainsi, le 6 décembre 1659, ils l'adjoignirent, à la place de Gaspard Marsy, au peintre Corneille, pour les changements à faire aux dessins des bâtiments de l'Académie. Le 27 du même mois, leur rapport était lu et approuvé.

Nommé professeur en juin 1660, il est chargé, le 25 du même mois de l'année suivante, avec son collègue Corneille, de surveiller le travail de réception de Burest dont la présentation avait eu lieu le 7 mai. En janvier 1662, la même obligation lui est imposée relativement à Vamloo qui, pour diverses raisons non indiquées, n'ayant pu exécuter le portrait de Colbert, remplacera « son expériance » par celui de Corneille. Avec Poirson, il surveillera l'exécution du tableau ordonné à Lefebvre; et, avec Momperché, celle du « grand model » assigné à J. B. Tuby.

En 1662, Thomas Regnaudin faisait partie d'une commission composée de Corneille, Ferdinan, Girardon et Rabon, devant laquelle le sieur Beaubrun devait rendre ses comptes.

Sur la liste des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, distribuée en juin 1663, à l'occasion de la nomination aux charges d'adjoints, de conseillers, etc., nous trouvons Regnaudin comme professeur.

Le peintre Elliot ayant communiqué des tableaux de fleurs et fruits, et sa présentation agréée, notre compatriote Sève, un autre artiste bourbonnais, et Dorigny, ont été nommés pour le voir travailler. Le 5 octobre, il est appelé, avec Girardon, à surveiller le travail du sieur Benoy.

Le procès-verbal du 30 juillet 1672 indique que notre sculpteur moulinois « a modelé un enfan de bas-relief ».

En 1674, avec Anguier, Lehongre, Rabon et Lemaire, Regnaudin fait partie de la commission chargée de recevoir les comptes de M. Beaubrun. De concert avec Girardon, il doit prendre l'avis de

M. Fournier et rédiger un rapport « sur ce qui a esté proposé (28 septembre) qu'il se faict beaucoup d'abus par ceux quy moule les ouvrages d'autruy et que mesme il a des prossès en cour de Parlement ». Le 1er décembre, il a été rétabli « en charge de professeur ».

Le 25 mai de l'année suivante, Regnaudin et Girardon sont députés, auprès du même M. Fournier, afin de connaître « son sentiment » relativement à ce que doit faire l'Académie « touchant l'estat du prossès d'entre messieurs Poissan et Bertran ».

Le 16 novembre, l'Académie prie nos deux compatriotes Sève et Regnaudin d'annoncer à « mond. sieur Le Brun » qu'il présidera ordinairement dans les assemblées, en l'absence de MM. le Protecteur et le Directeur.

Le 30 décembre, il est chargé avec Anguier d'une mission délicate, à savoir l'examen des « plainctes faictes par le secrétaire sur qq. accusations blessantes par quelque particulier ».

En 1676 et le 4 janvier, l'assemblée, lisons-nous dans le procès-verbal de ce jour, s'est « exercée en la Conférance, ouverte par monsieur Regnaudin sur le sujet de la figure de Vénus ».

Le 25 du même mois, il a été l'un des députés chargés d'examiner les registres du « segrettaire ».

Du procès-verbal du 28 mars de la même année 1676, nous extrairons les lignes suivantes : « M. Bernard a présenté à la Compe des ouvrages du sieur Ferdinand filz sur le tableau des portraictz. La Compie a agrée ladite présentation et ordonné qu'il fera les portraictz de messieurs Bernard et Regnaudin. » Le 1er août 1681, ces portraits ont été reçus. Et nous lisons dans les *Archives de l'Art français* que le premier avait été placé à Versailles, et le second à l'école des Beaux-Arts. Jusque-là nos recherches ont été infructueuses pour trouver le portrait du sculpteur moulinois.

L'Académie, le 6 février 1677, s'est « entretenue en la Conférance, ouverte par monsieur Regnaudin sur le sujet du Gladiateur ».

Le 5 août 1679, il fit partie de la députation qui devait « aller au 1er jour rendre les civilités de la Compie à M. Le Brun, chancelier de l'Académie ».

Le dernier jour d'août 1681, notre compatriote demande à l'Académie de vouloir bien enregistrer François Regnaudin, son

neveu, pour jouir des priviléges portés par les ordonnances, et paye « l'escu d'or [1] ».

Des sentiments de véritable confraternité étaient entretenus entre les membres de la Compagnie, comme l'indique l'extrait suivant du procès-verbal du 29 octobre 1682 : permis à M. Houasse d'échanger son mois d'exercice avec notre artiste. Ont été désignés M. de Sève l'aîné, en exercice de recteur, et M. Girardon « pour rendre visite à MM. Anguier et Regnauldin qui sont malades ».

Le 11 septembre 1683, Regnaudin et Anguier sont députés à M. Le Brun; et, le 4 décembre, avec Desjardins et autres, il se transporte à Versailles auprès de M. de Louvois, au sujet des mémoires des pensions. Nous compléterons cette indication par la citation suivante : « Louvois venait d'être reconnu pour protecteur de l'Académie, à la place de Colbert; et, comme il voulait être éclairci de tout le détail qui regardait cette école royale, elle lui députe Desjardins, alors adjoint à recteur, et Regnaudin professeur en exercice. Leur réputation réussit à leur gloire, et à l'utilité de l'Académie. Desjardins, qui portait la parole, confirma si bien Louvois dans l'opinion que les exercices de l'Académie faisaient toujours des progrès singuliers et qu'ils contribuaient plus que jamais à faire éclater la gloire du Roi parmi les plus fameuses nations de l'univers, que la pension de quatre mille livres, dont l'Académie jouissait, fut peu de jour après augmentée de deux mille, à condition que les études des élèves s'y feraient gratuitement [2]. »

L'assemblée « a pris son sujet, lisons-nous dans le procès-verbal du 13 mai 1684, de la lecture qui a esté faicte d'1 Conférence autrefois prononcée par M. Regnauldin sur le Bacchus antique ».

Le 28 avril 1685, la Compagnie a prié MM. Girardon et Regnau-

[1] Le tome V des *Archives de l'Art français* nous apprend que François Regnaudin eut, en 1688, un 2e prix de sculpture : une médaille d'or et 70 livres; et, en 1691, le 2e prix : Brodon.

Ce même artiste, d'après le comte de Clarac, avait travaillé au Louvre, à la galerie d'Apollon. L'une des planches de l'atlas de son ouvrage reproduit même un spécimen de ce travail.

En 1550, lisons-nous dans le tome II des *Archives de l'Art français*, un Laurens Regnauldin travaillait, sous la conduite du Primatice, avec d'autres artistes, « à réparer et mastiquer plusieurs branches et petites figures de corrail que le Roy a faict mettre dans ses cabinets, audit lieu de Fontainebleau ».

[2] *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, etc., t. I, p. 391.

din, officiers en exercice, de voir M. Le Brun, afin de conférer avec lui de quelle manière on présentera à M. de Louvois de voir M. Le Brun, afin de conférer avec lui de quelle manière on présentera à Mgr de Louvois les lettres qui avaient été dressées pour pouvoir se faire restituer le droit de Committimus dont l'Académie était déchue par l'ordonnance de 1669.

Regnaudin fit, à l'Académie royale de peinture et de sculpture, une Conférence sur l'art de traiter les bas-reliefs, dont le comte de Caylus nous a conservé l'analyse dans le tome Ier des *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des Membres* de cette Compagnie [1]. Après avoir résumé l'une des quatorze leçons de Michel Anguier ayant ce même titre, Caylus s'exprimait ainsi, le 3 mai 1749 : « Il m'a paru, Messieurs (les membres de l'Académie de peinture et de sculpture), que je ne devais pas séparer de cette conférence celle que Thomas Regnaudin lut à l'Académie quelques mois après que les réflexions d'Anguier lui furent communiquées. La matière importante des bas-reliefs se trouvera par ce moyen en quelque sorte épuisée. »

Notre sculpteur moulinois n'était ni écrivain ni orateur. Aussi, en prenant la parole, ne fait-il, selon ses propres expressions, qu'obéir à l'Académie qui l'avait chargée de l'entretenir sur ce sujet.

Selon lui, le bas-relief réunit la peinture et la sculpture, prenant de ces deux arts ce qu'ils ont de plus beau, en mariant le dessin géométral du sculpteur dans les figures posées sur le devant avec le dessin perspectif du peintre dans les figures posées sur le fond. C'est un ouvrage plat, dit-il, dont la saillie, quoique de plusieurs sortes, est médiocre. Et, comme exemple des trois dégradations « extremement » observées, il cite le *Sacrifice du Taureau* de la Vigne de Médicis à Rome. Parlant des bas-reliefs de la procession du Sénat et du peuple romain, il s'écrie : « Les belles figures! les belles têtes! les belles oppositions et les belles draperies! qu'elles sont bien jetées et qu'elles forment de beaux plis! » Il cite ensuite

[1] La *Nouvelle Biographie générale* de Firmin Didot frères donne la date de 1686. Le procès-verbal de l'Académie royale de peinture et de sculpture du 29 juillet 1673 indique ce qui suit : « Monsieur Renodin a dit qu'au premier jour il se proposoit de raporter les remarque qu'il a faict sur les bas-reliefs qu'il a veu à Romme, sur la manier moderne, et en troisième lieu dire quelque chose de ses sentimenz sur ce qui se doit observer sur ces ouvrages là. »

les bas-reliefs de l'escalier du Capitole, les chefs-d'œuvre de l'arc de Constantin; à Gaëte, le *Vase consacré à Bacchus*, au relief peu considérable; les bas-reliefs de Naples et celui de la cathédrale d'Aix en Provence.

Passant aux ouvrages modernes, Regnaudin nomme : le bas-relief d'Attila d'Algarde, à Saint-Pierre; les bacchanales de François Flamand; les bas-reliefs de bronze de la grande église de Pise, représentant l'histoire de Notre-Seigneur et de la Vierge; ceux de la porte de l'église de Lorette; les décorations extérieures de la sainte maison en marbre blanc; les grands chandeliers de bronze et les bas-reliefs en bois qu'il a vus à Padoue, autour du chœur de l'église de Saint-Benoît, racontant toute l'histoire du Vieux et du Nouveau Testament.

Ne pouvant parler des différents ouvrages de ce genre qui sont à Venise, à Bologne, à Parme et à Modène, l'artiste « se récrie » sur une frise de stuc de deux pieds et demi de hauteur décorant une salle dans le palais du T, à Mantoue, et représentant un *Triomphe*.

Les beaux bas-reliefs que possède la France « ne le cèdent en rien à ceux d'Italie », poursuit-il. Et alors il passe en revue les figures de la fontaine des Innocents à Paris, aux nymphes « si belles, si sveltes, si bien dessinées » ; les ouvrages du tombeau de François Ier, à Saint-Denis; les figures de la Richesse, de la Terre et de la Mer, décorant une porte intérieure de la cour du Louvre; les bas-reliefs de la porte Saint-Martin, etc.

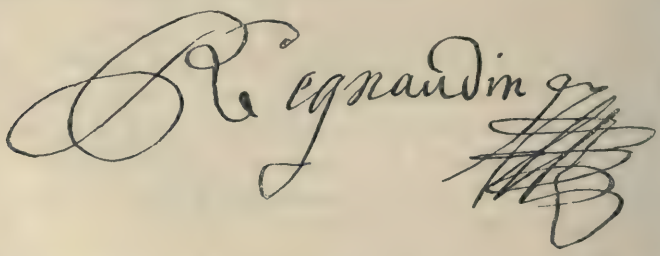
L'énumération de ces merveilles terminée, Regnaudin entre dans quelques considérations pratiques auxquelles nous renvoyons les personnes désireuses d'approfondir la matière, les laissant sous l'impression des paroles que Caylus adressait à ses confrères de l'Académie : « Je me flatte, Messieurs, que vous ne me saurez pas mauvais gré de vous avoir fait connaître le travail d'un de vos confrères, d'autant que cette conférence est capable de procurer un avantage essentiel a vos élèves; ils pourront la regarder comme une lumière capable non-seulement de les éclairer sur le jugement qu'ils doivent porter de plusieurs ouvrages qu'on voit en France, mais encore de leur être fort utile dans le cours de leur voyage d'Italie. Cette raison seule m'auroit engagé à conserver de ce morceau tout ce qui m'a paru le mériter le plus, quand je n'aurois pas été persuadé que tout ce que les hommes consommés dans un art

écrivent sur le même art, est préférable à ce que peuvent avancer ceux qui n'ont que la théorie [1]..... »

Notre compatriote a aussi laissé des mémoires, que nous ne connaissons malheureusement pas ; car, au sujet des six grandes figures de Thibault Poissant au gros pavillon du milieu du palais des Tuileries, Guillet dit : « Il faut consulter là-dessus MM. Renaudin et Maniere, qui dans leurs mémoires de monsieur Buister ne parlent que de ces deux figures de Renommées (une *Minerve* et la *Prudence*) sur le fronton et ne disent mot des six autres [2]. »

Le 16 janvier 1696, « Thomas Renaudin, sculteur ordinaire du Roy, professeur en la ville de Rome et adjoint Recteur de l'Académie roialle de peinture et de sculture, demeurant aux galleries du Louvre, paroisse Saint-Germain l'Auxerrois », donnait à titre de bail, pour six années, à un sieur André Girardot, marchand de bois et bourgeois de Paris, une maison, déjà occupée par lui, « seize sur le quay de la Tournelle, paroisse Saint-Nicolas du Chardonnet, ou pend pour enseigne la *Ville de Coulanges*, consistant en un grand corps de logis, cours et autres lieux en dépendants [3] ».

Ce document original méritait, à un double titre, d'être rappelé ici, d'abord parce qu'il confirme le titre de professeur dans la ville de Rome donné à Regnaudin, dans « le baptistaire d'une fille de Gui Jolivet, peintre doreur (3 août 1678) », et que le *Dictionnaire biographique* de Jal regarde comme « assez singulier », et en second lieu parce qu'il nous permet de reproduire la signature de cet artiste placée au bas de cette pièce.

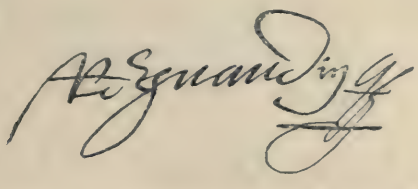


[1] *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture et de sculpture*, etc., t. I.

[2] *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture et de sculpture*, etc., t. I, p. 327.

[3] Nous ne saurions trop remercier M. Henry Jouin, qui a bien voulu nous

Nous croyons devoir donner aussi la signature de Pierre Regnaudin, son père, qui, comme parrain, a signé deux actes de baptême des enfants d'Antoine Penary, maître maçon, et d'Antoine Pas, maître tailleur de pierres; l'un en date du 23 février 1619 et l'autre du 26 mai 1621 [1].



La dernière œuvre de notre compatriote fut sans doute le groupe en marbre représentant Énée emportant Anchise, qu'il exposa au Salon de 1704 [2].

Thomas Regnaudin mourut deux ans après, dans son appartement au Louvre, « situé au dessous du lieu où se tient la dite Académie [3] ». Le *Dictionnaire* de Jal reproduit ainsi l'acte de décès, d'après les registres de la paroisse de Saint-Germain l'Auxerrois :

« Lundy 5me juillet 1706, Thomas Regnaudin, recteur de l'Acad. Roy. de peint. et sculpt., époux de Marguerite-Louise Mounier [4], âgé de 90 ans ou environ, décédé samedi dernier » (3 juil.) « à sept heures du matin, en son appartement au Louvre, rue Froidman-

communiquer cette pièce de sa collection d'autographes d'artistes (papier, 2 p. in-f°), et nous permettre de nous en servir pour compléter notre travail.

[1] Archives de la ville de Moulins, Registres 422 et 423. — La signature reproduite est celle de l'acte de 1619.

[2] *Nouvelle Biographie générale* de Firmin Didot frères.

[3] *Archives de l'Art français*, etc., t. III, p. 219. — Le 17 août 1708, le Roi accorda au sculpteur Philipes Magnier le logement et l'atelier qu'occupait ci-devant feu Regnaudin au château du Louvre, voulant qu'il en jouisse « aux mêmes honneurs, privilèges et exemptions dont jouissent les autres artisans qui sont logez sous la grande gallerie du Louvre ».

[4] Marguerite-Louise Mounier pourrait bien appartenir au Bourbonnais; car, dans le Compte 5e de Jehan Billonnat, clerc et receveur des deniers communs de la ville de Molins, 1466-1467, on lit : « A Mousnier, varlet de la chambre de monseigneur le duc, pour avoir obtenu à ses despens de mon dit Seigneur ung acquit de 115 livres tournois que maistre André Brinon demandoit à la dicte ville, à cause de l'équivalent de l'année de la guerre, laquelle somme n'avoit point esté imposée par ceux de la dicte ville, par l'ordonnance des diz consulz, 7 livres 15 solz tournois. » Cahier 279 de l'*Inventaire sommaire des Archives communales de la ville de Moulins*, par Conny et Chazaud.

teau, a esté inhumé en présence de Pierre Le Blanc, controlleur général des compagnies des chevaux-légers de la garde de S. M., et de Gaspard de Guillon, écuyer, cy-devant capitaine d'infanterie, tous deux gendres dudit deffunt, qui ont signé : Le Blanc, de Guillon. »

Ernest BOUCHARD,
Président de la Société d'Émulation de l'Allier,
à Moulins.

ANNEXES

ACTES DE BAPTÊME DE LA FAMILLE REGNAUDIN.

Le 11e jour de novembre mil six cens disneuf a été baptisé Pierre, filz de Pierre Renaudin Me tailleur de pierres de ceste ville et de dame Marye Fontenel. Son parrin Pierre Fransoys Fontenel, marchan tanneur de ceste ville et damoiselle Anne Baugy, femme de monsienr Genin.

A. BAUGY, GOUBY.

L'acte de Thomas Regnaudin, 18 février 1622, est reproduit dans la notice.

Le mesme jour (23 décembre 1625) a esté baptisée Jehanne, fille de Pierre Renaudin et de Marie Fontenel, ses père et mère; et a esté son parrin, Me Vincent Preslier, marchant postier et sa marraine, Jehanne Notaire, femme à René? Fraigne marchant, lesquels ont dict ne scavoir signer. Et lad. Jehanne Renaudin née du 23 dud. mois.

G. MENUDEL.

Ce jourd'huy, dernier jour d'aoust 1627, a esté baptizé Jehan, filz de Pierre Renodin, tailheur de pierres et Marye Fontenel, ses père et mère. Et a esté son parrin, Me Jehan Grand, bourgeois et habitant de Moulins, et Izabeau Gadet, femme de Me Gille Vincent, masson, laquelle ne scait signer.

J. GRAND, TERRUEL.

Le 25e jour de novembre 1628, a esté baptisé, en l'église de céans, Mathurin, fils de Me Pierre Regnaudin, Me artchitecte de ceste ville de Moulins, et de dame Marie Fontenel ses père et mère. Et ont esté ses perrin, Me Mathurin Robin, comis au greffe du bureau des finances de Moulins, et dame Jacquette Aubert, fille de deffunct Me Aubert, vivant pro-

cureur au siège présidial de ceste ville, et dame Marguerite Baptiste, ses père et mère et ont soubsignés.

ROBYN, JACQUETTE ABURT, P. LUTEREAU.

Le douziesme septembre 1631, a esté baptisé, Jehan Renauldin, fils de Pierre Renauldin, et de dame Marie Fontenail, ses père et mère. Et ont esté ses parrains et marraines : Jehan Guionnet, crieur ordinaire de la ville de Molins, et de Péronnelle Helains. Le parrain a signé et non la marraine, à cause quelle a dict ne scavair signer.

J. GUYONNET, RICAUD.

OEUVRES DE THOMAS REGNAUDIN REPRODUITES PAR LA GRAVURE.

Simon Thomassin a gravé [1] :

1. Une *Cérès,* planche 49.

2. Les *Bains d'Apollon,* planche 64.

3. Un groupe de trois figures : Le *Temps* et l'*Occasion* ou la *Vérité,* planche 77.

4. L'*Automne,* planche 94.

5. *Cérès* ou l'*Estée,* groupe comprenant une femme et trois amours

Les Edelinck ont reproduit :

Les *Bains d'Apollon* [2].

L'*Automne* figuré par Bacchus couronné de raisins [3].

[1] *Recueil des figures, groupes, thermes, fontaines, vases et autres ornemens* (220 planches) *tels qu'ils se voyent pres*t *dans le château et parc de Versailles,* gravé d'après les originaux par Simon Thomassin, graveur du Roi. Paris, 1694.

[2] Cette gravure mesure 57 centimètres sur 38, sans les marges. Les personnages ont 27 centimètres de hauteur.

Voici l'inscription mise au bas de cette planche : « Le Soleil, après avoir achevé son cours, descend chez Thétis, où six de ses nymphes sont occupées à le servir et à luy offrir toutes sortes de rafraîchissements. » Et en caractères plus petits : « Grouppe de sept figures de marbre blanc, dont celles marquées 1, 2, 3 et 4 sont de François Girardon de Troyes, et celles marquées 5, 6 et 7 sont de Thomas Regnaudin, de Moulins. — Désigné par P. Monier et gravé par Jean Edelinck, 1678. »

Je remercie M. Belin, aquafortiste, des renseignements qu'il s'est empressé de me donner.

On lit dans les *Comptes des bâtiments du Roi,* publiés par M. J. GUIFFREY, qu'en 1678, il a été payé à Edelinck le jeune, graveur, à-compte de la planche qu'il a gravée, représentant le grand grouppe de marbre de la grotte. 500 livres.

Le *Soleil ou Apollon servi par les nymphes,* groupe de sept figures, par Girardon et Regnaudin La planche de Jean Edelink, qui porte la date de 1678, est à la Chalcographie du Louvre, n° 1274.

[3] *Statues et bustes de Versailles,* 1 vol. grand in-f°.

Les planches 105 et 107 du t. I de l'Atlas accompagnant l'ouvrage du comte de Clarac, dont nous avons déjà parlé, donnent :

L'*Enlèvement de Cybelle par Saturne sous la figure du Temps.*

Des *Captifs*, figures de ronde bosse, de la galerie d'Apollon.

Saint-André a gravé, en quarante-six pièces, les ouvrages de sculpture de la galerie d'Apollon, auxquels Thomas Regnaudin a travaillé.

L'*Ancien Bourbonnais* et l'*Allier pittoresque* ont reproduit le tombeau du duc de Montmorency dont deux statues sont de notre artiste.

La photographie a aussi donné des reproductions de ce monument qui décore la chapelle du lycée de Moulins.

EXTRAITS DES COMPTES DES BATIMENTS DU ROI, SOUS LE RÈGNE DE LOUIS XIV, PUBLIÉS PAR M. JULES GUIFFREY.

Château du Louvre.

1664. 1er mars — 20 may : à Balthazard Marcy, François Girardon et Thomas Regnaudin, sculpteurs, sur estant moins des ouvrages faicts dans la gallerie des peintures du château du Louvre (2 p.). . . . 5,000 liv.

30 juin — 31 décembre : à Gaspard et Balthazar Marcy, François Girardon et Thomas Regnaudin, à compte de leurs ouvrages de stuc au platfonds de la gallerie des peintures (3 p). . . . . 8,000 liv.

14 octobre : ausd. Girardon et Renaudin, à compte des ouvrages de stuc par eux faits dans la gallerie des peintures. . . . . 2,000 liv.

1665. 22 may — 4 novembre : à Gaspard et Balthazard Marsy, François Girardon et Thomas Renaudin, sculpteurs, à compte de leurs ouvrages de la gallerie des peintures (6 p.). . . . . 16,500 liv.

4 novembre : à eux, à compte des augmentations d'ouvrages qu'ils font à la gallerie des peintures du Louvre (2 p.). . . . . 2,000 liv.

1666. 28 may — 31 décembre : à François Girardon, Thomas Regnaudin, Louis Lerambert et Jean-Baptiste Tuby, sculpteurs, à compte des ouvrages de sculpture par eux faits et à faire dans la chambre et cabinet de l'apartement du Roy aux Thuilleries (7 p.). . . . . 16,500 liv.

1667. 29 juillet : à Lerambert, Girardon, Regnaudin et Baptiste (J. B. Tubi), pour parfait paiement de la somme de 18,000 liv. à laquelle montent les ouvrages de stucq par eux faits dans la grande chambre et cabinet du Roy aux Thuilleries. . . . . 1,500 liv.

1671. 20 mars : à François Girardon, Thomas Regnaudin, Gaspard et Balthazard de Marsy, sculpteurs, à compte des ouvrages de stuc qu'ils font à la gallerie d'Apollon, au Louvre. . . . . 3,000 liv.

26 mars : à Thomas Regnaudin et Pierre Hutinot, à compte du stuc, savoir : 600 liv. aud. Regnaudin, à compte de la chambre et grand

cabinet haut du Roy, et 400 liv. aud. Hutinot, à compte du salon dud. appartement. . . . . 1,000 liv.

Château de Fontainebleau.

1664. 31 décembre : à Balthazard Marsy, à compte de deux figures de pierre pour le grand parterre. . . . . 400 liv.

A Gaspard Marsy, idem. . . . . 400 liv.

A Thomas Renaudin, idem. . . . . 400 liv.

1665. 12 juin-10 décembre : à François Girardon, Thomas Renaudin, Gaspard et Balthazard Marsy, Thibaut Poissant et Baptiste Tuby, sculpteurs, à compte des figures de Pierre qu'ils font (2 p.). . . . . 5,400 liv.

Château de Saint-Germain.

1669. 11 mars — 3 décembre : à Regnauldin, Bernard, Magnier, Le Grand, Mazelines et Tuby, sculpteurs, pour reste et parfait payement de 12,500 liv. à quoy montent tous les ouvrages de stuc qu'ils ont faitz au petit appartement du Roy à Saint-Germain-en-Laye, suivant leurs parties arrestées et certiffiées par le controlleur général des Bastiments de S. M. (9 p.). . . . . 12,500 liv.

2 septembre : aud. Regnauldin, pour les modèles de deux contre-cœurs de bronze qui ont esté faits pour Saint-Germain. . . . . 300 liv.

Château de Versailles.

1666. 28 may — 6 octobre : à François Girardon et Thomas Renaudin, pour leur paiement des figures qu'ils ont faictes pour la grande niche de la grotte de Versailles (5 p.). . . . . 2,200 liv.

3 novembre : à eux; pour les figures qu'ils font pour la fontaine de Versailles. . . . . 500 liv.

1667-1668. 1er mai 1667 — 19 février 1668 : à Girardon et Renaudin, à compte du groupe de figures de marbre qu'ils font pour la grotte de Versailles (3 p.). . . . . 1,750 liv.

19 febvrier — 31 décembre : à François Girardon et Thomas Regnaudin, sculpteurs, à compte du grouppe de figures de marbre qu'ils font pour la grotte (6 p.). . . . . 4,450 liv.

1669. 19 febvrier — 3 octobre : à François Girardon et Thomas Regnaudin, sculpteurs, à compte du groupe de marbre qu'ils font pour la grotte de Versailles (4 p.). . . . . 3,250 liv.

1670. 24 janvier — 16 décembre : à Girardon et Regnauldin, sculpteurs, à compte du grand grouppe de marbre blanc qu'ils font pour la grotte de Versailles (3 p.). . . . . 2,750 liv.

1671. 10 avril — 3 octobre : aud. Regnaudin, à compte des ouvrages de stuc qu'il fait au platfondz de la chambre et grand cabinet haut du Roy à Versailles (4 p.). . . . . 7,300 liv.

17 octobre 1671 — 3 janvier 1672 : aux s^rs Girardon et Regnaudin, à compte du groupe de figures pour la grotte de Versailles (2 p.). . . . . 2,200 liv.

1672. 30 may — 6 aoust : au Sr Regnaudin, à compte des ouvrages de stuc de l'appartement haut du Roy à Versailles (3 p.). . . . 1,100 liv.

18 aoust — 9 novembre : à luy, à compte des ornemens de la fontaine de Cérès (2 p.). . . . . 1,400 liv.

1673. 19 avril 1673 : à luy, pour parfait payement de 10,900 liv. . . . . 1,900 liv.

5 juin — 18 novembre : à Regnauldin, à compte de la fontaine de Cérès (3 p.). . . . . 4,000 liv.

1er septembre : à luy, à compte des animaux du Labyrinte. 1,000 liv.

1674. 23 décembre : à luy (Girardon) et Regnaudin, à compte de leurs ouvrages . . . . . 800 liv.

1675. 4 avril — 3 juillet : à Regnaudin, à compte de la fontaine de Cérès (3 p.). . . . . 2,100 liv.

12 avril : à luy, à compte d'un groupe du parterre d'eau. . 400 liv.

30 septembre 1675 — 4 febvrier 1676 : à luy pour parfait payement de 1,400 liv. pour une figure qu'il a faite au cabinet octogone (2 p.). . . . . 800 liv.

1676. 16 mars 1676 : à Regnaudin, à compte de la figure qu'il fait pour le parterre d'eau, 300 livres. Avec lui, dix artistes reçoivent la même somme, à compte de la figure qu'ils font pour le parterre d'eau.

1677. 16 mars — 23 juillet 1677 : à Regnaudin, à compte du grouppe de marbre pour le parterre d'eau (3 p.). . . . . 1,200 liv.

6 septembre : à luy, à compte d'une figure de marbre, idem. 300 liv.

28 novembre ; à Girardon et Regnaudin, pour leur parfait payement de 20,550 liv., pour les ouvrages qu'ils ont faits à Versailles, scavoir : 18,000 liv. pour le grand grouppe de marbre qu'ils ont fait dans la niche de la grotte de Versailles, et 2,550 liv. pour les ornemens qu'ils ont faits à la fontaine de Saturne. . . . . 925 liv.

1678. 20 febvrier — 4 décembre 1678 : à Regnaudin, travail fait pour le parterre d'eau de Versailles. . . . . 400 liv.

27 mars : à Regnaudin, pour une figure posée au bassin de la Renommée, 150 liv. D'autres artistes ont aussi travaillé à ce bassin.

26 juin — 14 septembre 1678 : à Regnaudin, à compte du groupe de marbre blanc qu'il fait (2 p.). . . . . 600 liv.

1679. 20 janvier : à Regnaudin, à compte de deux figures de pierre

qu'il a faites. . . . . 400 liv.

12 mars — 3 décembre : à luy, à compte du groupe et figure de marbre blanc qu'il a fait (3 p.). . . . . 1,100 liv.

7 mai : à luy, parfait payement de 17,229 liv. pour les ouvrages de la fontaine de Cérès, dans le petit parc. . . . . 729 liv.

20 aoust : à luy, pour une figure de pierre pour la balustrade du château. . . . . 200 liv.

1680. 12 febvrier — 18 aoust : à Regnaudin, sur une figure de marbre blanc pour le parterre d'eau à Versailles (2 p.). . . . . 900 liv.

18 aoust : à luy, pour son payement d'une figure de Bacchus qu'il a moulée en plastre et posée autour de la fontaine de la Renommée. 150 liv.

9 juillet : à Regnaudin et Le Hongre, parfait payement de 310 liv. pour ouvrages au grand escallier en 1674. . . . . 10 liv.

SOMMES PAYÉES A UN Sr LIÉGEARD, CHARGÉ DES FOUILLES DES MARBRES DU BOURBONNAIS [1].

Janvier 1669 : au Sr Liégeard, pour employer à la despence nécessaire de la fouille des marbres du Bourbonnois. . . . . 900 liv.

15 febvrier — 23 décembre 1669 : au Sr Liégeard, à compte des despenses qu'il fait pour la fouille des marbres de Bourbonnois et pour les faire venir à Paris pour servir aux bastimens de S. M. (6 p.). 8,700 liv.

10 mars — 2 octobre 1670 : au Sr Liégeard, pour employer au payement des ouvriers qui fouillent et tirent des marbres à Bourbon pour lesd. bastimens (2 p.). . . . . 7,560 liv.

1er juin au 16 décembre 1670 : à Liégeard, pour employer au payement des ouvriers qui tirent du marbre proche Bourbon pour les bastimens (2 p.). . . . . 5,500 liv.

3 mars — 18 octobre 1671 : au Sr Liégeard, pour employer au payement des ouvriers qui tirent des marbres en Bourbonnois (4 p.). 10,200 liv.

6 aoust : à luy, pour parfait payement de 33,473 liv. 1^s 9^d à quoy montent les marbres qu'il a livrés au guichet du Louvre à Paris, y compris les peines qu'il a prises à la recherche d'iceux, suivant le compte arresté le dernier juillet. . . . . 2,673 liv. 1^s 9^d.

17 mars — 10 juillet 1672 : à Liégeard, pour parfait payement de 6,643 liv. 1^s 9^d pour la fouille des marbres du Bourbonnois (6 p.). . . . . 6,643 liv. 1^s 9^d.

16 febvrier 1673 : à luy, pour parfait payement de 3,174 liv. 18^s 6^d. . . . . 174 liv. 17^s 6^d.

[1] *Comptes des Bâtiments du Roi*, publiés par M. Jules Guiffrey, t. I.

9 juillet 1673 : au Sr Liégeard, pour le dédommagement des propriétaires des marbres qui se tirent dans le Bourbonnois. . . . . 170 liv.

20 janvier 1674 : à Liégeard, tant pour le remboursement des propriétaires des terres où se tirent les marbres du Bourbonnois que pour ses peines jusqu'au mois de febvrier. . . . . 200 liv.

XVII

LE DESSINATEUR MARILLIER

ÉTUDE BIOGRAPHIQUE

SUIVIE D'UN ESSAI DE CATALOGUE CHRONOLOGIQUE DE SON OEUVRE

I

D'autres se sont occupés de Marillier considéré comme artiste, comme l'un de ces petits maîtres du dessin et de la gravure dans le genre gracieux et léger que l'époque de Louis XV avait mis à la mode. Les illustrations que le fécond dessinateur a répandues dans nombre d'ouvrages lui ont assuré une réputation qui n'a fait que grandir, puisque ses productions sont plus recherchées que jamais par les amateurs.

C'est moins de l'œuvre de Marillier qu'il s'agira ici que des détails de sa vie, sur laquelle les biographes restent un peu à court de renseignements. Il fut en effet perdu de vue pendant ses vingt-cinq dernières années, passées hors Paris.

Installé à la campagne, près de Melun, à partir de l'âge de quarante-cinq ans, on ne le vit plus faire que de courtes apparitions dans la capitale. Ennemi de l'intrigue, dédaigneux de ce qu'on appelle aujourd'hui la réclame, Marillier ne s'était jamais soucié de fréquenter ces salons où les protecteurs titrés attirent volontiers artistes et écrivains; confiné par goût dans un genre modeste qui, du moins, lui assurait la sécurité du lendemain, il ne s'inquiéta pas

davantage des expositions et des académies. Aussi les feuilles publiques du temps, — *le Mercure, l'Année littéraire, les Mémoires secrets*, — qui donnent parfois des nouvelles d'Eisen, professeur de dessin des chevau-légers, de Moreau le jeune, dessinateur et graveur du cabinet du Roi, laissent de côté ce provincial si réservé, si peu soucieux d'être connu, trop heureux de voir ses dessins en faveur chez les libraires et de vivre indépendant.

On sait combien sont rares les lettres de Marillier [1], qui pourtant écrivait volontiers et avec une grande facilité; sa correspondance ne se retrouve point : nouvelle déception pour les biographes.

Enfin, ne semble-t-il pas que l'artiste lui-même ait cherché à se soustraire à notre curiosité? Ce maître du crayon, dont l'œuvre se compose de plus de 2,000 dessins gravés, n'a-t-il jamais eu l'idée d'esquisser son propre portrait; ses amis, dessinateurs et graveurs comme lui, n'y ont-ils donc pas songé davantage? On ne connaît pas un portrait authentique de Marillier, qui est presque notre contemporain.

S'il cachait son existence à la campagne, sa réputation pourtant n'en souffrait pas trop, car il ne cessait de produire, avec une étonnante facilité, des suites de sujets, des frontispices et des vignettes qui assuraient la vogue à des ouvrages dont ils étaient le principal attrait.

Jules Janin a dit quelque part, en parlant de Dorat, que ce versificateur ingénieux s'était sauvé, *par les planches*, du naufrage poétique : Marillier avait sauvé de la sorte bon nombre de productions littéraires quand éclata la révolution de 1789.

Libéral par nature, esprit cultivé, il suivit avec empressement le

[1] Il n'y a guère que quatre autographes de Marillier qui aient passé en vente, à Paris. 1° Une lettre adressée à Baculard d'Arnauld, le 18 septembre 1775, au sujet du payement de ses dessins, dont le graveur Halbou allait livrer deux planches (vente du 26 avril 1875, Étienne Charavay); elle a été adjugée pour 11 francs; — 2° une pièce seulement signée, comme administrateur du district de Melun (*Catalogue mensuel* d'Ét. Charavay, novembre 1884, où elle est cotée 5 francs); — 3° une lettre écrite comme juge de paix de Boissise, le 24 nivôse an IX, à l'architecte Gondoin (collection vendue le 11 février 1878, Gab. Charavay). Cette dernière lettre a reparu à la vente d'autographes du baron de T., 23 mai 1885, Eug. Charavay; 4° enfin, une lettre adressée le 22 nivôse an XIII au maire de Melun (Vente d'autogr. faite le 21 fév. 1878 par Ét. Charavay).

Il existe encore quelques autres autographes de Marillier dans les Archives de Seine-et-Marne et dans ma modeste collection briarde.

mouvement politique et se trouva mêlé aux affaires publiques dans la contrée qu'il habitait. On le vit alors, passionnément attaché aux idées de justice et de liberté, remplir des fonctions diverses dans lesquelles il fit preuve d'une réelle aptitude.

Il s'est révélé là sous un jour nouveau.

C'est particulièrement cette période de la vie de Marillier, ignorée au delà de notre province, que je vais essayer d'esquisser, pour vous montrer le dessinateur devenu tour à tour, par le choix de ses concitoyens, président de comité populaire, président de district, administrateur de département, coopérant à la création d'une caisse de confiance, d'une société d'agriculture, à l'organisation puis à la surveillance des écoles, nommé juge de paix de son canton, et enfin maire de son village quand la mort est venue le frapper.

II

Clément-Pierre Marillier, né le 28 juin 1740 à Dijon [1], était le fils d'un modeste ménétrier, qui suppléait parfois l'organiste de Saint-Bénigne. Après avoir reçu une instruction assez étendue, grâce à une bourse du chapitre cathédral, il fut placé chez un peintre de cette ville nommé Morlot, qui lui reconnut des dispositions naturelles, et non-seulement s'efforça de développer ce goût, mais encore détermina le père Marillier à envoyer son fils à Paris. En 1760, Morlot le fit admettre chez l'académicien Noël Hallé, artiste de réputation, quoiqu'il ait été sévèrement traité par Diderot. Les conseils du maître devaient profiter au jeune Dijonnais, malheureusement cet enseignement dura peu; au bout de deux ans, l'élève, sachant sa famille fort gênée, chercha à se créer des ressources personnelles. Doué d'une imagination vive, ardent à la besogne, il produisit quelques petites toiles pour les mettre en

[1] Extrait du Registre des baptêmes de la paroisse Saint-Philibert de Dijon, pour l'année 1740 :

« Clément-Pierre, fils de Jean-Baptiste Marillier, joueur d'instruments, et de Catherine Brouée, son épouse, est né le 28 et a été baptisé le vingt-neuf juin mil sept cent quarante; il a eu pour parain Clément Marlier (Marillier?) tixier en toille, et pour maraine Pierette Deniset (*sic*) femme de Claude Brouée, épicier. Le parain a déclaré ne savoir signer.

« J. Marillier, Pierrette Nizet, Millot, prêtre. »

vente ; mais un coloriste inconnu, réduit à se suffire dans la capitale, pouvait-il éviter la misère? Le dessin et la gravure étaient en faveur, il vit là un travail plus rapide et d'un placement plus facile, son parti fut bientôt pris. Comme Moreau, son contemporain, Marillier délaissa la grande peinture historique, se fit dessinateur et graveur à l'eau-forte et offrit ses services aux libraires. Livrant à bas prix soit les dessins composés avec une étonnante facilité, soit les planches de petits sujets d'une exécution très-soignée, il trouva honneur et profit à illustrer des romans, des poésies, des contes, des voyages. La variété des conceptions et l'esprit de l'artiste lui assurèrent des succès dans un genre délicat où Augustin de Saint-Aubin occupait le premier rang et semblait défier ses rivaux.

Après dix années de labeur, Marillier, fortifié par l'étude, devenu l'émule et l'ami de Saint-Aubin, était parvenu à se créer une situation indépendante lui permettant désormais de poser ses conditions aux libraires qui, à leur tour, le sollicitaient.

Il songea à réaliser l'un de ses plus chers désirs, — le rêve de tant d'artistes : posséder une maisonnette et quitter Paris pour travailler à ses heures dans le calme de la campagne. A trente-cinq ans il achetait une maison assez confortable, mi-partie métairie, mi-partie habitation bourgeoise, au hameau de Beaulieu, paroisse de Boissise-la-Bertrand, dans un site pittoresque, sur le versant d'un coteau baigné par la Seine, avec des jardins en amphithéâtre, de grands ombrages et des vignes. C'était à proximité de Melun, à dix lieues seulement de la capitale.

Quelques biographes ont cru que Marillier était resté célibataire; c'est une erreur. A vingt-six ans, le 8 avril 1766, il avait épousé, à l'église Saint-Benoist de Paris, Marie-Thérèse Brusley[1], après un contrat de mariage contenant donation mutuelle de tous leurs biens en faveur du survivant[2].

C'est avec sa femme qu'il acquit la maison de Beaulieu, le 14 juillet 1775, de la veuve de Nicolas Lemoine, notaire à Paris[3];

[1] Née à Paris, en 1741, de Charles-François Brusley, apothicaire, et de Marie-Julienne Becquerel. — Les témoins de Marillier, à son mariage, étaient Lalaure, avocat, censeur royal, — qui très-probablement attira l'artiste à Beaulieu, où il avait lui-même une maison, — et Didier Aubert, maître graveur, rue Saint-Jacques.

[2] Contrat devant Dulion, notaire à Paris, du 25 mars 1766.

[3] Contrat devant Giard, notaire à Paris. — La veuve Lemoine ne possédait

l'acte le qualifie « peintre-dessinateur, cloître et paroisse Saint-Benoist », et la vente est consentie moyennant une rente de 200 livres, outre l'acquit de deux redevances annuelles de 20 liv. au profit des églises de Boissise-la-Bertrand et de Boissise-le-Roi [1].

Nous voyons là ce qu'était exactement cette maison de campagne: « un grand corps de logis ayant sept croisées de face, sur le côté quelques bâtiments annexes, écurie, laiterie; au devant, parterre et potager fermés de murs et d'une grille de fer à deux battants; trois terrasses de jardin, trois quartiers de vigne, un demi-arpent de bois, fermés de murs, sauf le bois du côté de la ruelle Brigouston, plus un quartier de friches, ci-devant planté en vigne ». L'habitation se composait au rez-de-chaussée d'une salle à manger à droite, cuisine, grande pièce servant de foulerie, salon à gauche, éclairé sur le jardin; chambres et greniers à l'étage supérieur.

L'acquéreur ne devait pas se trouver isolé au milieu des villageois. Le hameau de Beaulieu, joignant le domaine de Sainte-Assise, ne se composait, il est vrai, que d'une auberge de marine et de trois maisons; mais à côté, le Larré et Boissise-la-Bertrand, chef-lieu de la paroisse, comptaient encore une dizaine d'habitations bourgeoises. Marillier allait devenir ainsi le voisin du censeur royal Lalaure, qu'il avait eu pour témoin à son mariage, — de Chalumeau, secrétaire du comte d'Artois, — de Crozat de Ramon, de Geoffroy de Limon, intendant des domaines de Monsieur, — des avocats Pothuin d'Heuillet, Sallé et Cartault.

Il n'était pas non plus le premier artiste attiré en cet endroit par l'agrément du site.

Dès le milieu du dix-septième siècle Louis-Ferdinand Elle, peintre ordinaire du Roi, professeur à l'Académie de peinture et sculpture, avait habité Boissise avant d'acquérir une maison tout à côté, au hameau d'Orgenoy. Antoine Garnier, peintre et graveur du Roi, — fils d'un graveur originaire de Fontainebleau, achetait aussi en 1667 de Nicolas Guérin, magistrat melunais [2], une habitation à Boissise-la-Bertrand, qu'il décorait de figures et de vitraux

cette maison que depuis un peu plus d'un an; elle l'avait achetée le 20 février 1774 de Jean-François Borderel, avocat au Parlement.

[1] Ces deux rentes ont été remboursées par Marillier à la nation, en l'an III, moyennant 800 livres. (Archives de Seine-et-Marne, L, 560, p. 118.)

[2] Ce Guérin, conseiller du Roi en l'élection de Melun, est le père de Nicolas

peints[1]. Cent ans plus tard il y avait encore là Bonaventure Michault, vigneron et graveur, — dont les fils, nés dans ce village, sont devenus l'un architecte, après avoir achevé ses études à Rome, l'autre graveur en taille-douce à Paris, rue Mazarine[2].

Au temps de Marillier d'autres notabilités artistiques vinrent s'établir dans le voisinage : Vestris a possédé une maison à Boissettes[3], où la Dugazon avait un pied-à-terre, pour se rapprocher du marquis de Langeac, seigneur de Saint-Fargeau; au delà, plus près de Melun, Talma, mesdemoiselles Mars et Duchesnois étaient propriétaires en commun d'une fabrique de poterie. Sur la rive opposée de la Seine habitait Moreau l'aîné, et J. Gondoin avait un château. Le mot appliqué autrefois par Guy Patin à Théophraste Renaudot, « mort gueux comme un peintre », avait heureusement vieilli, et il serait facile de citer un certain nombre de peintres devenus, comme Marillier, propriétaires fonciers dans ce coin de la Brie pendant la période de 1775 à 1790. Parmi les plus réputés nous trouverions Doyen à Rubelles, Louis David à Ozouer le Voulgis, Regnault à Pringy, Vestier à Vert et Crisenoy, son gendre François Dumont à Limoges-Fourches, etc.

III

Pendant une dizaine d'années encore après son acquisition, Marillier partagea son séjour entre Paris et Beaulieu. C'est dans

Guérin, peintre, né à Melun le 28 avril 1645, secrétaire de l'Académie le 20 décembre 1681, mort à Paris le 13 mars 1714.

[1] Contrat devant Canet, notaire à Melun, du 5 novembre 1667. — Le 29 septembre 1672, Garnier passe déclaration au terrier de M. de Vaudetar, seigneur de Boissise, pour sa maison « largement restaurée ». Le pavillon central avait « quatre panneaux de vîtres aux quatre fenêtres, fort proprement enrichis de figures peintes... » Au-dessous, dans une chambre haute, se trouvaient aussi « plusieurs vîtres figurées d'énigmes fort gentils »; enfin, jusque dans la salle servant de chauffoir et de cuisine, l'artiste avait placé « des vîtres avec peintures faictes par luy à neuf ».

[2] Charles Michault, graveur, né à Boissise, le 15 novembre 1753; François, architecte, né le 15 octobre 1756.

[3] La paroisse de Boissettes, avec un petit château construit par Germain Boffrand, était une ancienne dépendance de Boissise-la-Bertrand.

Il s'agit ici de Vestris père, « *le Diou de la danse* ». Plus tard, Pierre-Charles-Auguste Vestris, petit-neveu de celui-ci, acheta aussi en 1830, à son retour d'Angleterre, une maison à Beaulieu, attenant à celle qu'avait occupée Marillier.

son logement du Cloître Saint-Benoist qu'il illustra à cette époque pour le libraire Duchesne les livres de Baculard d'Arnauld, qu'il fit les vignettes et fleurons des œuvres de Dorat, de Berquin, de Gessner, d'autres pour les romans de Voltaire, des eaux-fortes pour un poëme de La Harpe et pour les œuvres de Jean-Jacques Rousseau.

Il passait l'été et l'automne à la campagne; il a signé le 26 août 1780 l'acte d'inhumation de la femme de son ami Chalumeau, et le curé de Boissise le qualifie bourgeois de Paris.

Au mariage du graveur Robert de Launay [1], à l'église Saint-Benoist de Paris, le 19 mai 1785, nous voyons que Marillier conservait encore son habitation du Cloître Saint-Benoist. Mais, l'année suivante, il a renoncé au séjour de la capitale; il vit à Beaulieu, dans la simplicité de ses goûts, partageant son temps entre l'étude, la culture des arts et le soin de son petit domaine; il fait de nouvelles plantations, prépare ses vignes, et désormais chaque automne ramène chez lui un groupe de Parisiens heureux de se joindre aux vendangeurs; c'est Moreau, c'est le peintre Barthélemy, qu'il avait connu chez Noël Hallé, — ce sont les graveurs Didier Aubert, de Launay, Nicolas Ponce.

En 1785 et 1786 il avait pris à cens et rente, avec son voisin Chalumeau, 8 à 9 arpents d'héritages provenant de la marquise de Montesson, baronne de Saint-Port et Sainte-Assise, dame de Boissise et de Beaulieu en partie [2]; ainsi s'agrandit quelque peu sa propriété, à laquelle il annexe des terrains vagues, anciens fours à chaux délaissés, où Chalumeau se charge d'opérer un défrichement et d'extraire la pierre qu'il livre ensuite à Beaumarchais, pour ses constructions.

Le dessinateur était à ce moment en relations actives avec les éditeurs Hérissant, Ruault, Merlin, Didot; il fournissait plusieurs

[1] Il épousait Marie-Julie Linard, dont un des témoins était Louis-Gratien Brusley, commissaire priseur du mont-de-piété, — un parent sans doute de la femme de Marillier.

[2] La limite de la baronnie de Saint-Port se trouvait dans la propriété de Lalaure, joignant à l'ouest la maison de Marillier, laquelle était sur le fief du Larré, seigneurie des Célestins de Paris.

Plus tard, en l'an V, Marillier et Chalumeau achetèrent encore en commun, avec d'autres habitants du village, 80 arpents des bois et friches de Langlé, confisqués sur la commanderie de Saint-Jean en l'Ile-lès-Corbeil.

centaines de compositions pour le *Cabinet des fées,* les *Voyages imaginaires,* les œuvres de Lesage, de l'abbé Prévost, du comte de Caylus. Tout en continuant ses frontispices pour les petites éditions Cazin, il produit encore une suite importante de jolies figures, pleine d'invention et de variété, pour la Bible de Sacy, dont les premiers volumes ne sortirent de l'imprimerie de Monsieur qu'à la veille de la Révolution.

Il avait traité avec l'éditeur Defer-Maisonneuve pour les trois cents figures de cette Bible, moyennant 4,000 livres et à condition qu'elles seraient gravées par son ami Ponce.

Dès que ce travail fut achevé, il se mit aux dessins des *Illustres Français* ou tableaux historiques des grands hommes de la France, dont Ponce fut à la fois le graveur, l'éditeur et l'auteur des notices qui accompagnaient les planches. La publication des *Illustres Français,* entravée par les événements, dura de 1790 à 1816 (9 liv. in-f°) ; Marillier ne devait pas la voir achever.

Les deux collaborateurs, étroitement unis par leurs goûts pour les arts, pour l'étude et pour les lettres, partagèrent les mêmes espérances à la Révolution; tandis que Marillier prononçait à Melun des discours saluant l'ère de liberté, Ponce faisait couronner par l'Institut son mémoire sur *les Causes du développement de l'esprit de liberté en France depuis François Ier.*

Pour varier ses occupations, Marillier passait du crayon à la taille-douce et à l'eau-forte; on sait avec quelle pointe spirituelle il a tracé quelques frontispices qui lui étaient modestement payés 25 francs l'un. Cependant il a peu gravé, et seulement d'après ses propres dessins; à peine connaît-on de lui quatre ou cinq planches à l'eau-forte d'après d'autres artistes. Sa merveilleuse facilité de création lui permettait de composer plus volontiers et de mener de front l'illustration des œuvres les plus dissemblables, passant des figures de la Bible aux *Fables de Dorat,* des *Illustres Français* au *Cabinet des fées.*

C'est comme dessinateur et vignettiste qu'il a conquis sa renommée. En dehors des livres, on a pourtant de lui quelques jolies pièces : *la Dormeuse,* gravée par Duclos, *les Regrets inutiles* et *les Désirs réciproques,* deux pendants gravés par madame Chevery, — et ses beaux portraits du Dauphin et de la Dauphine (Louis XVI et Marie-Antoinette) que les graveurs Dupin, Voyez,

Lebeau, avaient popularisés; ceux du chancelier Maupeou et du duc de Lavrillière, qui ont été gravés aussi par Lebeau. Mais Marillier s'attachait de préférence aux sujets minuscules, frontispices, fleurons, culs-de-lampe, qu'il traitait avec une délicieuse finesse, avec une élégance indiscutable. Le comparant à Moreau, on lui a reproché d'avoir moins de portée dans son œuvre, un goût plus futile, d'avoir illustré des poëtes et des romanciers vulgaires. Il subissait l'influence de la vogue, comme les éditeurs eux-mêmes; du moins sut-il relever la frivolité même, et n'est-ce pas encore une preuve de talent que de s'attaquer à des sujets ingrats et de s'en tirer avec succès?

Rival heureux de Charles Eisen et de Gravelot, ses illustrations de Dorat, de la Bible de Sacy, du *Cabinet des fées,* le placent au rang des meilleurs dessinateurs de vignettes, et les critiques les plus sévères, ceux même qui semblent traiter Marillier avec prévention, — M. Jules Renouvier entre autres [1], — sont forcés de proclamer la vivacité de ses sujets, la facilité de son esprit ingénieux, son dessin correct, son habileté à agencer des figures dans les emblèmes et les décorations allégoriques.

IV

Les événements de la Révolution devaient détourner momentanément Marillier de ses travaux habituels.

Déjà syndic de sa paroisse, associé aux intérêts de la communauté des habitants de Boissise depuis plusieurs années, le dessinateur accueillit avec joie l'abolition des priviléges et la répartition plus équitable des charges publiques; captivé par les idées philanthropiques qui étaient à l'ordre du jour, son sens droit le porta à éviter les utopies pour s'occuper de l'extinction de la mendicité, des institutions de bienfaisance, de l'instruction populaire et des améliorations à apporter dans la culture et l'exploitation du sol.

Lors de la division de la France en départements et en districts, Marillier, entraîné par les circonstances et recommandé par la sincérité de son patriotisme, fut appelé, — le premier de la liste, — à siéger dans l'administration du district de Melun, et, le 23 juin 1790,

[1] *Histoire de l'Art pendant la Révolution.*

ses collègues le nommaient président. Ayant souvent à prendre la parole, en cette qualité, plusieurs de ses discours ont été imprimés et dénotent un lettré [1].

Au mois de novembre de la même année, il se forma à Melun une de ces sociétés populaires qu'on vit un peu plus tard se multiplier et dégénérer en clubs jacobins : au début, la Société des Amis de la Constitution [2] se composait de l'élite des citoyens, magistrats, avocats, représentants de la bourgeoisie et même de la noblesse de la ville et des environs, tous patriotes acceptant les réformes nécessaires, mais opposés aux tendances exagérées qui ne tardèrent pas à se manifester. Marillier compta parmi les premiers adhérents, avec le constituant Despatys de Courteille, François de Jaucourt, Viénot-Vaublanc, Chalumeau, Fontaine de Cramayel, le notaire Derozière, l'ancien receveur des tailles Guérin de Vaux, les avocats Cartault, Boucher de la Richarderie, Florimond Segretier, Tellier, etc.

Il présida même ce club melunais, où il eut encore à prononcer des discours qui donnèrent la mesure de sa parole facile et mirent en relief la sagesse de ses vues.

Ses collègues du district avaient songé à lui lors de l'élection des députés à l'Assemblée législative de 1791, mais le refus avait été trop net pour qu'on insistât à l'avenir. Marillier n'entendait, selon son expression, ni se dépayser, ni abandonner ses crayons, et, en effet, où les événements l'ont poussé, l'artiste ne disparaît pas : il profite, au contraire, de sa situation pour inspirer le respect des œuvres d'art, pour protéger les monuments exposés au vandalisme. L'un de ses discours imprimés, prononcé le 17 avril 1791 à la Société populaire de Melun, a précisément pour sujet : les arts libéraux.

Au sein de cette Société, — nous devons le rappeler, — c'est lui qui conçut le projet, réalisé avec succès, d'une caisse de con-

[1] Citons, entre autres discours, ceux qu'il a prononcés à l'occasion du dépôt d'un drapeau par les députés à la fédération, Melun, Tarbé, 1790, in-8° de 7 pages; — dans les fêtes nationales, sur l'amour de la patrie, la fraternité et l'union de tous les citoyens français, Melun, Tarbé, in-8°, etc.

[2] Il ne faut pas confondre avec la Société des Amis de la liberté et de l'égalité, créée dans la même ville en 1794, et présidée par l'ancien curé Metier, qui parodiait les discours des jacobins de Paris et s'était fait l'agent peu scrupuleux du conventionnel Dubouchet.

fiance destinée à suppléer à la disette du numéraire et à faciliter l'échange des assignats à Melun et aux environs. Les petits billets de monnaie fiduciaire de 5 livres, de 50 sols, de 30 sols et de 20 sols, de couleurs diverses, créés en 1791 par cette caisse des Amis de la Constitution, eurent cours pendant deux ans, au moyen de trois émissions successives montant ensemble à 70,000 livres, et ce fut durant cette période la seule monnaie du pays [1]. Tandis qu'en maintes localités, des caisses identiques étaient formées par les municipalités, le papier-monnaie de Melun resta une œuvre privée, garantie par l'apport financier de 24 membres de la Société populaire, solidaires entre eux; — Marillier, l'un des moins fortunés, s'était engagé pour 1,000 livres. Quand le gouvernement mit en circulation des assignats nationaux représentatifs de sommes minimes, les caisses des confiance, devenues sans utilité, furent supprimées par une loi. Ici, le montant des émissions se retrouva tout entier entre les mains du receveur : résultat presque inespéré, — les actionnaires furent indemnes de toute perte.

Il n'en devait pas être de même, quelques années après, pour les assignats nationaux! Marillier grava alors une grande planche représentant un rentier ruiné, au milieu d'une collection d'assignats et de mandats territoriaux tombés sans valeur. Cette gravure satirique, devenue rare, se retrouve chez quelques amateurs briards [2].

En 1792, Marillier devient pendant quelque temps membre du Conseil général de l'administration départementale de Seine-et-Marne, et, le 13 novembre, est porté à la présidence de cette assemblée, — nouvel hommage rendu à son dévouement aux fonctions publiques, en même temps qu'à l'indépendance de son caractère.

A cette époque, de telles fonctions n'étaient pas des sinécures; elles exigeaient une activité et des qualités qui, heureusement, ne lui faisaient pas défaut; il fallait parler et agir. Chez Marillier, la netteté de la pensée et une parole convaincue produisaient en public une excellente impression. Chargé de se transporter succes-

[1] *Moniteur officiel* du 21 mai 1791. — G. Lerov, *le Papier-Monnaie de Melun en* 1791. Meaux, Le Blondel, 1875, br. in-18.

[2] Elle est ainsi décrite dans les catalogues sans nom d'auteur : *Assignats réunis en trompe-l'œil, avec un gueux de Callot au milieu;* grand in-f°.

sivement à Brie, à Montereau et sur d'autres points où l'effervescence populaire se manifestait au moment de la pénurie des grains et lorsque les marchés cessaient d'être approvisionnés, il réussit à ramener le calme et à inspirer la confiance.

Bientôt il revint présider le district.

Alors que les fêtes civiques se succédaient presque sans interruption, les Melunais ne pouvaient manquer de recourir au goût de l'artiste pour la mise en scène nécessaire. Toujours sur la brèche, il prépare les solennités, surveille l'exécution de ses plans, conduit les cortéges et prend la parole. A la fête de l'Être suprême du 20 prairial an II, dont il nous est resté un compte rendu imprimé, non-seulement Marillier a dessiné l'ornementation de la place publique, mais il a dirigé la construction de l'autel, fait poser les colonnes, les arcades de feuillage, les guirlandes de fleurs, les inscriptions en vers de sa composition. L'hymne à l'Être suprême, — fort médiocre, disons-le, — était aussi son œuvre, et enfin il prononça une allocution patriotique, très-supérieure à sa poésie [1].

Il aimait ces fêtes, au milieu desquelles le peuple « à la fois spectacle et spectateur, perfectionne le goût moral qui le porte vers les choses honnêtes... » C'est dans la majesté des grandes assemblées, disait-il dans son discours, que les citoyens, cherchant mutuellement à se plaire, sentent le prix de l'égalité; c'est là qu'au récit des belles actions, la jeunesse enflamme son courage, et que les enfants respirent, avec l'air de la liberté, le saint amour de la patrie. »

La même année, les conventionnels Maure aîné et Dubouchet sont venus successivement en mission dans Seine-et-Marne, avec pleins pouvoirs; une sorte de rivalité portait l'un à réformer ce qu'avait fait l'autre, et c'est ainsi que le 23 ventôse, à Melun, Maure, reconstituant l'administration, respecte le directoire du district et maintient en fonction son président, qui avait été élu à l'unanimité, tandis que ce conseil est bouleversé sous prétexte d'épuration après la visite de Dubouchet.

Ennemi des excès autant qu'il était enthousiaste de la liberté et du bien public, Marillier n'avait pas ménagé ses peines pour

[1] Ce discours, qui a été imprimé plusieurs fois, in-12 de 4 pages, figure dans un *Recueil relatif à la fête de l'Être suprême*. Melun, Tarbé et Lefèvre-Compigny, an II, in-8° de 139 pages.

résister aux mesures violentes, pour s'opposer aux arrestations qui se multipliaient autour de lui, pour sauver entre autres un malheureux garde-chasse de son village qui, finalement, monta sur l'échafaud révolutionnaire. Sa modération pouvait lui être fatale; on se contenta de le remplacer, comme président du district. Un décret de la convention du 5 frimaire an III nomma à sa place le citoyen Agasse, de Chaumes [1]. Ce n'était ni un inconnu ni un antagoniste; tous deux avaient pu s'apprécier et s'estimer au sein du conseil général du district; aussi, dans la séance du 11 frimaire, en cédant le fauteuil à son successeur, Marillier lui donne l'accolade fraternelle et fait ses adieux à ses collègues dans les termes suivants :

« Citoyens, après avoir employé pendant cinq ans tout ce que j'ai de moyens pour servir la chose publique, la Convention nationale vient de me donner un successeur. Je me retire avec la conscience d'avoir rempli mes devoirs; j'emporte la satisfaction d'être remplacé par un citoyen aussi vertueux qu'éclairé, et qui, comme vous, rempli de sollicitude pour les administrés, sera le protecteur des bons et l'effroi des méchants. En rentrant dans la classe des simples citoyens, je pourrai encore leur être utile par l'exemple que je donnerai de ma soumission aux lois et de mon respect pour les autorités constituées. Si je me souviens que j'ai été votre collègue, ce sera pour me rappeler que vous m'avez honoré de votre confiance, et que ma reconnaissance doit égaler l'estime que vous m'avez inspirée.

« Appelé comme artiste à consacrer mes études à célébrer notre Révolution, je vais reprendre mes crayons et mes pinceaux, et réchauffer mon génie au récit des actes de vertu et de courage de nos représentants, de nos braves défenseurs. Si vous croyez, citoyens, que le genre de mes études puisse me rendre propre à former l'esprit public et à propager les principes républicains, je sollicite une place dans le jury d'instruction que vous avez le droit de nommer; car je ne mourrai content qu'autant que les derniers jours de ma vie auront été employés, dans la mesure de mes forces, d'une manière utile à mon pays. »

[1] Archives de Seine-et-Marne, L, 542. — Pierre-Guillaume Agasse, ancien seigneur de Maurevert et de Forest, à Chaumes, avait été gentilhomme servant du Roi.

Le procès-verbal de la séance constate que l'agent national, pénétré comme l'assemblée du regret de voir le citoyen Marillier quitter l'administration, « a dit avec toute l'effusion du cœur que, si la peine causée par une telle perte est vive et étendue, elle se trouve du moins allégée en songeant aux qualités morales et aux connaissances de son successeur ». A son tour le nouveau président fit l'éloge de Marillier qui, « ayant acquis la célébrité comme artiste, a prouvé qu'il savait aussi bien manier la plume que le burin, et pouvait aussi noblement se distinguer dans l'administration que dans les arts... » Ne vous attendez pas, ajoute-t-il, « à trouver en moi la sagacité de mon prédécesseur, mais vous y rencontrerez le même amour du bien public et un zèle semblable au vôtre pour servir le gouvernement révolutionnaire [1] ».

Le 23 frimaire, an III, — c'est-à-dire douze jours plus tard, — Marillier entrait dans la formation d'un jury d'instruction avec Fontaine de Camayel et le savant Laplace, alors retiré aux portes de Melun, dans le village du Mée. Ce jury fut plusieurs fois renouvelé par la suite, notamment en l'an IV et l'an X : le dessinateur ne cessa pas d'en faire partie. Il concourut ainsi à la réorganisation des écoles de campagne, aux environs de Melun, secondant les efforts de Lakanal, en mission dans Seine-et-Marne pour cet objet.

V

En l'an IV, lorsque les administrations cantonales remplacèrent les districts, la présidence de l'assemblée du canton de Boissise-la-Bertrand fut dévolue à Marillier. Dans la séance d'installation du 20 brumaire, il traita avec une certaine éloquence des devoirs des magistrats municipaux et de l'honneur de servir la chose publique ; mais, après avoir organisé et assuré le fonctionnement régulier de ce rouage administratif, il se retira le 13 nivôse de la même année pour revenir à ses dessins, à peu près délaissés depuis 1791.

Des sujets lui étaient demandés pour le *Télémaque*, pour Voltaire, Pope, madame Deshoulières, pour les *Baisers* de Jean Second.

[1] Archives de Seine-et-Marne, L, 558.

Trois ans plus tard, le premier juge de paix élu pour le canton de Boissise, — Étienne Cartault [1], — ayant été nommé juge au tribunal civil de Fontainebleau, les électeurs choisirent Marillier pour lui succéder; un traitement de 600 francs était attaché à cette place, la seule fonction rétribuée qu'il ait exercée, — et pendant peu de temps, car le petit canton de Boissise, composé de onze communes, était supprimé en l'an X, à la suite d'un arrêté des consuls du 25 fructidor an IX.

Grâce à son tact, à son esprit intègre et bienveillant, le dessinateur devenu juge de paix savait rétablir la concorde souvent troublée par des contestations sans importance, par des difficultés de voisinage; huit fois sur dix il conciliait les plaideurs, — leur épargnant ainsi un procès, les frais qu'il entraîne et les sentiments d'animosité qui se perpétuent ensuite dans les familles d'un même village.

En l'an X, Marillier ne fut pas complétement rendu à la vie privée, car ses anciens justiciables le nommèrent membre du Conseil d'arrondissement, et il a présidé encore cette assemblée à plusieurs reprises.

Quelques années plus tôt, — en l'an VI, — pendant un voyage à Paris, les époux Marillier, restés sans enfants, avaient renouvelé par acte notarié la donation mutuelle qu'ils s'étaient faite de leurs biens, à l'époque de leur mariage; d'après cet acte, chacun d'eux devait posséder environ 1,000 fr. de revenu foncier, reposant sur des biens situés à Boissise et à Vreignes (Aisne) [2].

Le 29 messidor an IX le peintre perdait sa femme, à Beaulieu. Lui-même voyait sa santé décliner depuis longtemps déjà; cependant, à la suite de pertes éprouvées dans la déconfiture d'un libraire, en l'an VII, il s'était mis sur les rangs, malgré ses soixante ans, pour occuper la chaire de dessin devenue vacante à l'école centrale du département, à Fontainebleau. Il y avait eu concours entre neuf candidats, et le choix s'était porté sur Alexandre Moitte, recommandé à la fois par l'académicien Arnault et par Lucien Bonaparte. Marillier n'avait eu d'autre recommandation

[1] Jacques Gondoin, architecte du Roi à la restauration et membre de l'Institut, propriétaire du château des Vives-Eaux, à Dammarie-les-Lys, a été l'un des deux assesseurs du juge de paix Cartault.

[2] Acte devant Robin, notaire à Paris, du 6 frimaire an VI.

que son talent. Il se consola facilement de son échec et les habitants de Boissise se félicitèrent de le garder près d'eux : il était leur conseil, chacun recourait à lui comme à un guide sûr et n'agissait en ses propres affaires que par l'avis de Marillier. Et puis, avec son modeste patrimoine, ne trouvait-il pas le moyen d'entretenir les chemins du village, de concourir au soulagement de quelques malheureux, auxquels ses bois fournissaient le chauffage? Le rétablissement de l'école primaire, qui avait été fermée à la révolution, était son œuvre personnelle : il encourageait le maître et récompensait les élèves. Je n'oserais affirmer qu'il distribuait aux enfants des gravures de sa façon, mais certainement il offrait au maître des livres illustrés, car j'ai rencontré dans ce village une jolie édition des *Aventures de Télémaque*, avec les planches avant la lettre, portant sur le titre le nom du possesseur de l'an VII : « F. Debaize, instituteur à Boissise. »

A partir de 1800, date de l'organisation des préfectures, le préfet A. de La Rochefoucauld et, après lui, le baron Lagarde, auxquels l'expérience de Marillier, sa connaissance du pays, inspiraient toute confiance, réclamaient souvent son concours et son aide pour mener à bien des projets d'intérêt local. C'est ainsi qu'il s'occupa de l'organisation de la société d'agriculture de Melun, inaugurée le 13 floréal an XII, sous la présidence du préfet.

Marillier a rédigé, à propos de cette institution, un mémoire intéressant, dans lequel il développe ses vues et les fait suivre de réflexions fort sages. « Ce qui a pu faire imaginer, dit-il, que j'avais un plan prêt à être communiqué pour la création d'une société d'agriculture et de commerce dans notre arrondissement, c'est peut-être la publication d'un programme que j'ai été chargé le rédiger en l'an VII, à l'occasion de la fête de l'agriculture. En effet, cette fête qui fit une impression assez touchante, surtout par son but moral, dut son succès au zèle des cultivateurs stimulés par le programme. Pour remplir vos vues, il me faut rappeler des idées que j'avais abandonnées... » Néanmoins, il expose tout au long un plan d'organisation. A la société agricole, il espère que se rattacheront non-seulement les cultivateurs, mais tous ceux « qu'animent les sentiments philanthropiques qui honorent l'humanité ». De là, dit-il, sortiront d'utiles conseils, mais encore mieux des exemples, pour patronner les meilleures méthodes, propager la doctrine des

bergeries de Rambouillet, encourager dans les campagnes la pratique de la vaccine, etc. « Une société composée de propriétaires et de cultivateurs riches ou aisés offrirait les moyens de soulager les indigents valides en les occupant. Les circonstances sont favorables : le sénatus-consulte du 16 thermidor va désormais retenir sur leurs terres les propriétaires que le luxe et l'oisiveté précipitaient dans la capitale; l'espoir d'obtenir des suffrages dans leur arrondissement effacera sans doute ces habitudes frivoles, et le désir de réussir dans des projets honnêtes contribuera à faire faire des actions profitables à tous. »

Il s'étend sur la nécessité de décerner des prix et des encouragements, d'avoir une bibliothèque ouverte; il énumère les qualités nécessaires au bibliothécaire et donne son avis sur le choix du secrétaire, « la cheville ouvrière de la société ».

Une autre fois, revenant encore sur le bon choix d'un secrétaire, il souhaite pour cette fonction « un homme important, qui réunît à beaucoup de zèle, une grande variété de connaissances, et qui pût entraîner par son exemple ».

La question traitée sous toutes ses faces, il s'excuse de son insuffisance avec trop de modestie et conclut ainsi : « A défaut de talent, j'ai fait preuve de bonne volonté; si mes efforts me valent une place de simple associé, je serai rassuré par ce vers de Boileau :

Un *sot* quelquefois ouvre un avis important. »

Le plan de Marillier fut adopté de point en point, et la société d'agriculture de Melun dut s'en féliciter, puisqu'elle fonctionne encore aujourd'hui avec succès.

En l'an XIII nous retrouvons l'artiste au sein de la commission centrale de bienfaisance des cantons de Melun, remplissant l'office de secrétaire. Au mois de juin 1806, le préfet Lagarde songea à faire de lui un conseiller de préfecture et le proposa en ces termes au Ministre de l'Intérieur :

« M. Marillier a soixante-six ans, est veuf et n'a point d'enfant. Ses revenus s'élèvent à 2,000 francs environ. Avant 1789 il était peintre dessinateur et graveur, son nom est avantageusement connu sous ce rapport; depuis, sans abandonner entièrement l'exercice de ses talents, il a rempli sans interruption des fonctions publiques importantes et a honorablement traversé la nouvelle et péril-

leuse carrière que les événements avaient ouverte devant lui. Il a été successivement président du district de Melun et du département de Seine-et-Marne, président de l'administration cantonale de Boissise-la-Bertrand, juge de paix du même canton; dans chacune de ces places il a développé des connaissances variées, montré un dévouement soutenu et un zèle toujours égal pour ses devoirs. Il est aujourd'hui membre du jury d'instruction et de la commission de bienfaisance des cantons de Melun, membre du conseil d'arrondissement qu'il a présidé plusieurs fois, et enfin membre du collége électoral... Très-apte à remplacer M. Pâris, nul n'est plus digne que lui. »

Une autre candidature l'emporta [1]. L'artiste d'ailleurs sentait ses forces l'abandonner; il éprouva coup sur coup deux attaques de paralysie qui mirent ses jours en danger. A peine rétabli, c'était pour reprendre le crayon et redoubler d'activité.

Au mois de février 1808, — les maires n'étaient plus élus par leurs concitoyens, — la mairie de Boissise devint vacante; le préfet s'adressa à Marillier, qui hésitait. « Je ne vous demande point si vous acceptez, lui écrit le baron Lagarde, l'intérêt public vous le commande et vous n'avez jamais été sourd à sa voix; si quelque jour les détails administratifs deviennent trop fatigants pour vous, je vous donnerai le successeur que vous me désignerez, mais quant à présent il s'agit de faire taire des passions... c'est à vous qu'il appartient de rendre ce service à votre commune. » En même temps l'arrêté qui le nomme maire lui est expédié. On voit sur les registres de l'état civil de Boissise sa signature tracée pour la dernière fois, d'une main mal assurée, à la date du 19 juillet 1808.

Une nouvelle attaque de paralysie enleva Marillier trois semaines plus tard, le 11 août, à 8 heures du soir [2].

[1] Le conseiller de préfecture nommé à Melun en remplacement de M. Pâris fut M. Dominique Froment, ancien négociant en Égypte, auteur d'un mémoire intitulé : *Du commerce des Européens avec les Indes par la mer Rouge et par l'Égypte*, 1799, in-8°.

[2] L'an mil huit cent huit, le douze du mois d'août, à cinq heures du matin, par devant nous Nicolas-Sebastien Gourier, adjoint au maire, officier de l'état-civil de la co^ne de Boissise-la-Bertrand, arr^t de Melun, dép^t de Seine-et-Marne, sont comparus en notre demeure audit lieu : le s^r Jacques Étienne Thibault, jardinier du défunt cy-après nommé, y dem^t; le s^r Clément-Pierre Marillier, âgé de 55 ans, inspecteur du théâtre Feydeau, à Paris, y dem^t, frère dud. défunt; le s^r Jean-François Cretté, âgé de 48 ans, officier de santé, dem^t à Saint-Port, dép^t de Seine-

Le défunt avait eu une sœur et un jeune frère, né en 1753. La première, restée célibataire et recueillie par lui, était morte à Beaulieu le 24 décembre 1789, âgée de quarante-six ans. Son frère, avec lequel on l'a quelquefois confondu, parce que tous deux portaient les mêmes prénoms, a été attaché au théâtre Feydeau en qualité de costumier, puis comme inspecteur, et enfin (1817) comme agent de la communauté des actionnaires.

Sans cesser d'habiter leur maison de Beaulieu, le dessinateur et sa femme en avaient cependant consenti la vente, le 28 pluviôse an VI, au profit de Marie-Bernard Chagot de Fays, l'un des intéressés dans l'exploitation de la salle Feydeau, mais deux ans après ce dernier la rétrocédait au frère de Marillier, l'inspecteur du théâtre, et à Marie-Madeleine Billiotte, sa femme [1]. C'était là sans doute le résultat d'arrangements de famille, qui nous échappent.

C'est ce frère qui recueillit la succession du maire de Boissise. Mis alors en jouissance effective de la maison qui déjà lui appartenait, il y installait quatre ans plus tard son fils unique — Jean-Baptiste Marillier [2], nommé officier au 11e hussards en mars 1812 et aussitôt marié dans ce village même, à mademoiselle Courtois, fille d'un capitaine en retraite. A ce mariage assistèrent, entre autres amis, Nicolas Dondeau, juge à Melun, après avoir été un instant ministre de la police, et le graveur Ponce, « membre de plusieurs académies [3] ».

Quand vint la chute de l'empire, le lieutenant de hussards fut envoyé en demi-solde, comme tant d'autres. La mort de sa mère [4] l'avait rendu copropriétaire pour moitié de l'ancienne habitation du dessinateur; il devint conseiller municipal de Boissise en février 1815

et-Marne, ami; Lesquels nous ont déclaré que le jour d'hier, onze du mois d'août, le sr Clément-Pierre Marillier, maire de la cone de Boissise-la-Bertrand, propriétaire, demt à Beaulieu, hameau de cette cone, âgé de 68 ans, est décédé à huit heures du soir, en son domicile aud. lieu. Et les déclarants ont signé avec nous le présent acte, après que lecture leur en a été faite et avoir approuvé un mot rayé nul.

Signé : Thibault, Marillier, Cretté, Trumet, Muzaton et Gourier.

[1] Contrats devant Robin, notaire à Paris, des 28 pluviôse an VI et 4 ventôse an VIII.

[2] Né à Dijon le 20 septembre 1782.

[3] Registres de l'état civil de Boissise-la-Bertrand; acte de mariage du 6 avril 1812.

[4] Marie-Madeleine Billiotte était décédée à Paris, rue des Colonnes, le 3 juin 1810.

et s'engagea dans quelque entreprise peu prospère, car nous voyons dès 1817 la petite maison de campagne grevée d'inscriptions au profit d'une douzaine de créanciers, parmi lesquels figure Marie-Émilie Contat, « pensionnaire du Roi à Paris, rue Richelieu, 107 », l'excellente soubrette qui venait de faire ses adieux au théâtre [1].

Enfin le 19 avril 1818, Marillier père et fils mettent en vente la propriété de Beaulieu, dont J. J. Delamarre, négociant de la rue du Sentier, se rend adjudicataire au prix de 10,350 francs [2].

La famille Marillier disparut alors de la Brie.

Que sont devenus les meubles du dessinateur, sa bibliothèque, ses papiers, ses cartons? Ont-ils été transportés à Paris, vendus, dispersés; ou bien furent-ils délaissés sur place au brocanteur? En tout cas, je n'ai pas trouvé trace de la vente de ce mobilier chez les notaires de Melun.

La mémoire de Marillier n'est pas éteinte à Boissise; on y redit son nom, mais c'est tout. Dans le cours de mes recherches sur place, j'ai rencontré un octogénaire chez qui ce nom réveillait un souvenir, et comme j'essayais de provoquer et de saisir quelque particularité dont j'eusse fait mon profit : C'était, lui disais-je, un habile dessinateur, il a été juge de paix ici même. — « Oui, oui, mon père en parlait souvent, parce qu'il lui avait épargné de gros procès; je ne sais pas si M. Marillier dessinait, mais c'était le bourgeois de Beaulieu qui récoltait le meilleur vin du terroir, et il donnait tous les ans la moitié de sa cuvée à ceux qui n'avaient pas de vignes. »

Ainsi la réputation de l'artiste est inconnue des descendants de cette population laborieuse, au milieu de laquelle il a passé vingt-cinq ans de sa vie; le brave vieillard de Boissise n'a jamais entendu parler du talent de Marillier, mais il n'a pas oublié l'homme de

[1] Émilie Contat, née en 1769, est morte en 1847, après avoir épousé successivement Chagot de Fays et Amelot.

Sa sœur aînée, Louise Contat, artiste de talent aussi, était mariée au neveu de Parny.

[2] Adjudication devant Jérôme, notaire à Melun. — Aujourd'hui l'ancienne maison de Marillier, ainsi que celles qui l'avoisinent, appartiennent à M. Heudebert.

Je dois offrir ici tous mes remercîments à M. Heudebert, qui m'a mis à même de consulter ses titres, en les envoyant tout exprès de Paris à M. Leclerc, instituteur à Boissise. Les chercheurs de renseignements historiques seraient heureux de rencontrer souvent pareille obligeance.

cœur, le conciliateur de ses voisins, le bienfaiteur des pauvres du village : tant il est vrai que le meilleur souvenir et le plus durable qu'on laisse derrière soi est celui du bien qu'on a pu faire en passant ici-bas.

Th. Lhuillier,
Vice-président de la société d'Archéologie, Sciences, Lettres et Arts de Seine-et-Marne (Section de Melun).

APPENDICE

ESSAI DE CATALOGUE CHRONOLOGIQUE

DES FIGURES, VIGNETTES, FLEURONS, ETC., DESSINÉS PAR MARILLIER.

Bien que je ne me sois occupé qu'accessoirement de Marillier artiste, j'ai été amené pourtant à rechercher la succession chronologique de ses productions pour me rendre compte de l'étendue de son œuvre. Ce catalogue n'est pas complet assurément; mais en pareille matière, lorsqu'il s'agit de quantité de petits dessins disséminés dans des publications très-variées, quelquefois oubliées elles-mêmes, peut-on se flatter de ne rien omettre, d'avoir tout vu, tout noté? Comment aussi serait-on certain de distinguer sûrement toutes les vignettes que l'artiste n'a pas signées, notamment à ses débuts?

Les amateurs connaissent bon nombre de petites gravures, dont le dessin peut lui être attribué et que l'on classe ordinairement sous la rubrique : « Genre de Marillier »; je les ai laissées de côté, acceptant seulement les pièces dont l'attribution n'est pas douteuse.

Un mot encore. Quelques dessins n'ont pas été exécutés strictement à la date indiquée dans ce catalogue chronologique, laquelle est plutôt la date de la mise au jour. Il ne pouvait guère en être autrement. Des compositions, préparées à l'avance, n'étaient utilisées qu'après un certain temps; des suites importantes ont exigé plusieurs années de travail; il arrive aussi parfois que Marillier, en signant ses dessins, les a datés, et que le graveur, terminant ses planches, en a fait autant l'année suivante. Quand une suite de dessins est destinée à l'illustration d'un même ouvrage, il a paru rationnel d'adopter la date de publication de cet ouvrage.

1762. — Frontispice (gravé par Berthault) et trois eaux-fortes pour la *Mort d'Adam,* tragédie traduite de Klopstock, par l'abbé Roman, d'Avignon. Paris, Prault, in-12.

1764. — Frontispices et quatre figures (gr. par de Longueil) pour l'*Imitation de Jésus-Christ,* revue par l'abbé J. Valart. Paris, Barbou, in-12. — Réimprimé en 1773 et en 1789 avec les mêmes figures.

Frontispice (non signé) pour *Daphnis et Chloé*. Paris, in-12.

1765. — Figures pour les *Amants malheureux* ou *le Comte de Comminges,* par Barthe. Nouvelle édition; Amsterdam et Paris, Lesclapart, in-8° (gr. par Massard).

1766. — Frontispice et deux figures pour *les Saisons,* poëme de Thomson; deux éditions, in-4° et in-18.

En-têtes et culs-de-lampes pour *la Secchia rapita,* de Tassoni. Paris, Prault et Durand, 2 vol. in-8°. — Ce livre contient d'autres figures qui sont de Gravelot, Huet, Le Roy, Queverdo, etc.

Portraits de Louis Phélipeaux, duc de La Vrillière, et de Maupeou, avec armoiries; gravés par Lebeau, in-4°.

Portrait de Voltaire, gravé par Lebeau.

1767. — Frontispice et douze vignettes (non signées) pour les *Contes des Génies ou les charmantes leçons d'Horam,* traduit de l'anglais de J. Ridlay, par Robinet. Amsterdam, Rey, 2 vol. petit in-8°.

Titre (gr. par Longueil) pour la 2e édition du poëme *des Sens,* de Du Rozoy. Londres (Paris), petit in-8°.

Dix vignettes pour une traduction du *Roland furieux,* de l'Arioste; in-12.

Titres gravés, vignettes et figures (avec Eisen) pour les *Œuvres de Dorat*. Paris, Jorry, 1767-1775, 20 vol. in-8°.

Figures, vignettes et culs-de-lampe pour les *Anecdotes et Nouvelles,* de Baculard d'Arnaud; in-8°. — Ces *Nouvelles* ont paru séparément de 1767 à 1775, et ont été réunies ensuite; les *Épreuves du Sentiment,* contenant une série, ont paru en 1775, chez Delalain, à Paris, 3 vol. in-8°, avec 16 figures, 16 vignettes et 16 culs-de-lampe de Marillier et d'Eisen, gravés par Binet, de Ghendt, Halbou et autres. La suite des *Épreuves du Sentiment* (Paris, Delalain, 1775-80, 3 vol. in-8°) contient encore 11 figures, 11 vignettes et 11 culs-de-lampes de Marillier et de Le Barbier, gravés par De Launay, Fessard, de Ghendt, Halbou, etc.

1768. — Figures pour le *Théâtre* de Baculard d'Arnaud (avec Eisen). Paris, Le Jay, 1768-70, 3 vol. in-8°.

Trois figures pour *Robinson Crusoé;* 2 vol. in-12.

1769. — Quatre figures (gr. par De Launay et de Ghendt) pour les *Contes moraux,* de Mercier. Amsterdam et Paris, chez Mélin, 2 vol. in-12.

Une figure (gr. par de Ghendt) pour *Jenneval* ou *le Barnevelt français,* drame de Mercier. Paris, Le Jay, in-8°.

Deux frontispices (gr. par Mercier) pour les *Nuits d'Young,* traduction de Le Tourneur. Paris, Le Jay, 2 vol. in-8°. — Ils sont reproduits dans l'édition de 1770.

Cinq figures (gr. par Baron) pour *Oronoko* ou *le Prince nègre,* de Laplace. Londres et Paris, Vente, in-12. Il y a une figure d'Eisen, et le graveur est loin d'avoir fait valoir les dessins.

Titre, frontispice et trois figures (gr. par Moreau et Baron) pour l'*État actuel de la musique du Roi et des trois spectacles de Paris.* Paris, Vente, in-12. Les mêmes planches se retrouvent dans les volumes des années suivantes, avec plusieurs autres d'Eisen et de Gravelot, jusqu'en 1777.

1770. — Titres et trois figures (gr. par de Ghendt, Massard, Ponce et Voyez l'aîné) pour *les Bains de Diane*, poëme de Desfontaines. Paris, Costard, in-8°.

Titre (gr. par de Ghendt) pour *les Grâces,* recueil, etc., publié par de Guerlon. Paris, Nyon, in-8°. — Une réimpression a eu lieu en 1775, sous le titre de *Triomphe des Grâces,* avec un frontispice de Boucher, gravé par Simonet.

Figure (gr. par de Ghendt) pour *le Déserteur,* drame de Mercier. Paris, Le Jay, in-8°.

Figure (gr. par Halbou) pour *Ah! que c'est bête!* facétie du marquis de Saint-Chamond. Berne (Paris), in-8°.

Figure et quarante-six vignettes ou culs-de-lampe de Marillier et d'Eisen (gr. par Aliamet, De Launay, de Longueil, Masquelier, etc.) pour *les Baisers,* précédés du *Mois de Mai,* par Dorat. La Haye et Paris, Delalain, in-8°. Il y a une 3e édition, à la même date de 1770, avec les mêmes illustrations. Paris, Delalain et Lambert, in-8°.

Figure pour les *Apologues orientaux, poésies et tragédies,* d'Edme L. Billardon de Sauvigny, in-8°.

Frontispice (gr. par Hémery) pour le *Missel de Noyon,* in-folio.

Frontispice et une figure pour l'*Histoire des Rats,* de Bourdon de Sigrais, in-8°. On retrouve cet opuscule et les deux gravures au t. XI des *OEuvres badines complètes du comte de Caylus,* 1777 et 1787, in-8°.

1771. — Portraits du Dauphin et de la Dauphine, gravés par Le Beau et par Voyez, in-4°.

Titre (gr. par de Ghendt) pour les *Poésies pastorales* de Léonard. Genève et Paris, Le Jay, in-8°. — Il y a deux vignettes et deux culs-de-lampe d'Eisen.

Titre et deux vignettes (gr. par de Ghendt et Duclos) pour l'*Idylle de Saint-Cyr* ou l'*Hommage du cœur,* à l'occasion du mariage du Dauphin et du comte de Provence, par Dorat. Amsterdam et Paris, Delalain, in-8°.

Trois figures et vignettes (gr. par de Ghendt) pour *Ma philosophie,* de Dorat. La Haye et Paris, Delalain, in-8°.

Une figure (gr. par Duclos) pour *Olinde et Sophronie,* drame de Mercier. Paris, Le Jay, in-8°.

Deux figures (gr. par Duclos et de Ghendt) pour les *Sacrifices de l'Amour* ou lettres, etc., par Dorat. Amsterdam et Paris, Delalain, 2 vol. in-8°.

Frontispice gravé à l'eau-forte, pour l'*Histoire de Bordeaux,* de dom Devienne. Bordeaux, in-4°. — Le premier volume seul a paru en 1771; l'ouvrage complet a été publié à Bordeaux en 1862, 2 vol. in-4°.

1772. — Deux frontispices-portraits et fleuron de titre, une vignette, un cul-de-lampe, dans les *Fables ou Allégories philosophiques,* de Dorat. La Haye et Paris, Delalain, in-8°. — Dans la belle édition de 1773, on a reproduit les frontispices et le fleuron seulement.

Six figures grotesques, non signées (gr. par Moreau), pour *le Diable amoureux,* de Cazotte. Naples (Paris), in-8°.

Une figure (gr. par de Ghendt) pour le *Faux Ami,* drame de Mercier. Paris, Le Jay, in-8°.

Une figure (gr. par Voyez) pour *l'Indigent,* drame de Mercier. Paris, Le Jay, in-8°.

Une figure pour *Jean Hennuyer,* drame du même. Londres (Paris, Le Jay), in-8°. On retrouve plusieurs des figures de Marillier dans le Théâtre complet de Mercier. Amsterdam et Leyde, 1778-84, 4 vol. in-8°.

Nombreuses figures pour les *OEuvres complètes de Dorat.* Amsterdam (Paris), Delalain, 1772-1773, 2 vol. — Il existe trois tirages, en grand papier de Hollande, en moyen et en petit papier, avec un sujet presque à chaque page : deux frontispices, une figure, un fleuron, quatre-vingt-dix-neuf vignettes et quatre-vingt-dix-neuf culs-de-lampe, gravés par de Ghendt, Baquoy, de Longueil, Ponce, etc. — Cent quatre-vingt-dix-huit dessins originaux de cette jolie suite, considérée comme le chef-d'œuvre de Marillier, ont été vendus avec la bibliothèque du libraire A. A. Renouard, en novembre 1854; c'est M. de Rothschild qui s'en est rendu acquéreur pour 1400 francs.

Portrait de La Fontaine (gr. par Ponce) et titre (gr. par de Ghendt) pour une nouvelle édition des *Fables complètes* de Dorat. La Haye, grand in-8°. En tête du premier livre et à la fin du volume se trouvent deux vignettes de Masquelier, gravées par Marillier.

La *Toilette de Vénus,* aquarelle originale, datée (Vente de la collection L. M. 27 mai 1865; Vignières, expert).

1773. — Frontispice dessiné et gravé par Marillier, pour *Régulus,* tragédie, et *la Feinte par amour,* comédie, par Dorat. Paris, Delalain, in-8°.

— Ce frontispice est reproduit dans l'édition de 1782, et le dessin original de Marillier a été adjugé le 20 novembre 1854, à la vente de la bibliothèque Renouard.

Frontispice (gr. par Longueil) pour le poëme des *Jardins,* de Rapin. Paris, Dufour, in-12.

Frontispice et divers titres gravés, quinze vignettes (dont neuf sont des portraits gravés par Ponce) pour le *Parnasse des Dames*. Paris, Ruault, 9 vol. in-8°. — A partir du sixième volume, le titre porte : *Théâtre des Femmes,* etc., et l'on a reproduit les titres différents, gravés pour les quatre premiers volumes de la collection.

Portrait-médaillon de Ch. Emm. de Savoie, entouré de figures allégoriques, in-8° en travers, pour joindre à son *Oraison funèbre.*

1774. — Frontispice, vignette et cul-de-lampe (gr. par Lebeau et Née) pour l'épître d'*Héloïse à Abélard,* imitée de Pope, par Mercier. Amsterdam et Paris, veuve Duchesne, in-8°.

Fleuron de titre, deux vignettes et deux culs-de-lampe (gr. par de Ghendt) pour le *Recueil des meilleurs Contes* en vers, donné par Sautereau de Marsy. Genève et Paris, Delalain, in-8°.

Figures pour *le Prince de Bretagne* et *la Duchesse de Châtillon*, dans les *Nouvelles historiques* de d'Arnaud de Baculard. Paris, Delalain et Rallard, 1774-1783, 3 vol. in-8°. Il y a aussi des figures d'Eisen, de Le Barbier, gravées par De Launay, Fessard, Halbou, de Longueil, Trière, etc.

Une vignette et un cul-de-lampe (gr. par Gaucher) pour une *Idylle,* de Berquin, in-8° de 8 pages, texte gravé.

Figure en taille-douce pour l'*Élève de la nature,* de Beaurieu, nouvelle édition, 3 vol. in-12.

Héloïse et Abeilard, fig. gravée par Lebeau, in-4°.

Héloïse prenant le voile des mains d'Abeilard, fig. gravée par Lebeau, in-4°.

Vignettes et fleurons pour l'*Agriculture,* poëme de Rosset. Paris, Imprimerie royale, in-4°. — Il y a en outre un frontispice de Saint-Quentin, six figures de Loutherbourg, six vignettes de Saint-Quentin, gravés par Emery, de Ghendt, Lingé, Ponce, etc.

Frontispice gravé pour les *Mémoires de Beaumarchais,* sans lieu ni date, 2 vol. in-8°. — Il est répété aux deux volumes, et il y a de plus un portrait qui n'est pas de Marillier.

Frontispice et figures pour les *Idylles* de Berquin, sans lieu ni date. Paris, 1774, in-16.

Vignettes (avec Moreau) pour les *Historiettes* ou *Nouvelles* en vers, d'Imbert. Amsterdam, in-8°.

1775. — Sept figures non signées et trois vignettes en tête des volumes

de l'*Histoire philosophique et politique des établissements de commerce des Européens dans les deux Indes,* par Raynal. Genève, 3 vol. in-4°. — Le portrait est de Cochin, gravé par Legrand.

Figure (gr. par Duflos jeune) pour *Joachim,* drame de Blin de Sainmore. Amsterdam et Paris, Delalain, in-8°.

Vingt figures de Marillier et de Moreau (gr. par Dambrun, Delignon, Gaucher et autres) pour le *Théâtre du monde,* de Richer. Paris, Nyon, 2 vol. in-8°. — Réimprimé en 1787-88, avec les gravures. Paris, Defer de Maisonneuve, 4 vol. in-8°.

Frontispices dessinés et gravés par Marillier, vingt-quatre figures du même (gr. par Gaucher, de Ghendt et autres) pour une nouvelle édition des *Idylles* de Berquin. Paris, Ruault, 1775-1776, 2 vol. petit in-8°. — Renouard avait les dessins originaux.

Nouvelles figures (gr. par Binet, de Ghendt, Halbou, etc.) pour les *OEuvres* d'Arnaud de Baculard, in-8°.

Une figure (gr. par Élisabeth Thiébault) pour le *Théâtre* de Voltaire, dans l'édition de ses *OEuvres,* publiée à Genève en 40 vol. in-8°, avec texte encadré.

Vignettes pour les *OEuvres de M. de Saint-Marc.* Genève, Paris, 1 vol. in-8°. — Il y a dans ce volume un portrait gravé par Gaucher et plusieurs figures d'Eisen et de Moreau.

Quarante et une planches gravées en taille-douce, deux cartes et treize frontispices et vignettes, dessinés par Marillier et Bornet, pour le *Monde primitif analysé et comparé.....* par Court de Gébelin. Paris, Durand, 9 vol. in-4°, 1775-1787.

Frontispice et une figure (gravés par de Ghendt et Gaucher) pour *Mes nouveaux Torts* ou *Nouveau mélange de poésies,* par Dorat. Paris, Delalain, in-8°.

Douze planches pour le *Spectacle historique,* divisé en périodes de vingt-cinq ans, chaque estampe représentant les événements les plus remarquables et les portraits des souverains, etc., gravés par F. Godefroy, d'après les médailles des cabinets du Roi et de Sainte-Geneviève, sur les dessins de Monnet et de Marillier. Paris, 1 vol. petit in-folio, sans date, dédié au comte de Beaujolais.

Figure pour le *Théâtre des Grecs,* du P. Brumoy. Paris, 1775-89, 13 vol. in-8°. — Il y a des dessins de Borel, Fraine, Marchand, Maréchal, Monnet.

Titre de Marillier et de Saint-Aubin, avec portraits-médaillons de Voltaire, La Baumelle et Fréron, pour le *Commentaire de la Henriade,* par La Baumelle. Paris, Le Jay, 2 vol. in-8°.

1776. — Un frontispice et six figures (gr. par De Launay et Ponce)

pour les *Romances* de Berquin. Paris, Ruault, petit in-8°. — Les dessins originaux de Marillier ayant servi pour la gravure, se trouvaient entre les mains d'A. Renouard; ils ont été vendus avec sa bibliothèque, en novembre 1854. — Il existe une autre édition des *Idylles et Romances,* de Berquin, avec trente-sept gravures sur acier, d'après Marillier Paris, Ruault, 1795-97, 4 parties en 2 vol. in-12.

Frontispice (gr. par De Launay) pour *le Célibataire,* comédie de Dorat. Paris, Delalain, in-8°.

Deux frontispices et quatre figures (gr. par Née, Godefroy, de Ghendt, Lebeau, Ponce), pour les *Mélanges de poésies fugitives et de prose sans conséquence,* par la comtesse Fanny de Beauharnais. Amsterdam et Paris, Delalain, 2 vol. in-8°.

Titre (gr. par Née), pour la 2e partie de *Volsidor et Zulménie,* conte pour rire. Paris, in-8°.

Six figures nouvelles pour les *OEuvres dramatiques* de Mercier. Paris, Lejay, 2 vol. in-8° Reproduites dans l'édition de 1781 en 3 vol.

1777. — Frontispice (gr. par Lebeau) pour *le Faux Ibrahim,* conte arabe, par Dorat. Paris, Delalain, sans date, in-8°. — Ce conte se retrouve dans les *Mélanges*, aux OEuvres complètes de l'auteur, avec un frontispice nouveau de Marillier, gravé par de Ghendt.

Portrait du Tasse, avec encadrement (gr. par de Launay), pour la *Jérusalem délivrée.* Genève (Cazin), 2 vol. in-18.

Neuf figures (gr. par Née), pour *Joseph,* poëme de Bitaubé. Genève, 2 vol. in-12. Les mêmes dessins sont reproduits dans l'édition Didot, 1786, in-8°, plus un portrait gravé par Saint-Aubin, d'après Cochin; ils ont reparu dans l'édition de l'an V, 2 vol. in-18. — Les dessins originaux de Marillier, adjugés à 230 fr. lors de la vente Mac-Carthy, et à 130 fr. à celle de Renouard, ont atteint 700 fr. en 1863, à la vente Double.

Un frontispice et trois figures (gr. par Duflos, Halbou et Lebeau), pour les *Prôneurs* ou le *Tartuffe littéraire,* de Dorat; en Hollande et Paris, Delalain, in-8°.

Titre gravé, frontispice et dix-huit figures pour *la Pucelle,* de Voltaire. Genève, in-18. — Une seule figure, — Jeanne montée sur un âne, — est signée de Marillier et du graveur N. de Launay; les autres ne sont pas signées.

Frontispice (gr. par de Launay), pour les *OEuvres complètes du cardinal de Bernis.* Londres (Paris, Cazin), 2 vol. in-8°.

Frontispice (gr. par de Launay), pour les *Poésies* de La Fare. Genève (Paris, Cazin), in-24. — Reproduit dans l'édition de 1781, qui porte la rubrique de Londres.

Frontispice (gr. par de Launay), pour les *Fables choisies* de La Fon-

taine. Genève (Cazin), 2 vol. in-24. — Il y a d'autres éditions, dans le même format, 1779 et 1780, avec le frontispice de Marillier, gravé par de Launay et par Delvaux.

Fleuron-portrait de Marie-Antoinette et vignette, pour les *Mélanges littéraires* ou *Journal des Dames,* dirigé par Dorat. Paris, veuve Thiboust, in-12. Numéro de mars 1777. — Les numéros suivants ont des gravures sur bois, par Beuquet.

Portrait-médaillon (gr. par Delaunay), pour les *Poésies de Sapho.* Amsterdam, édition in-12, donnée par Billardon de Sauvigny.

Un frontispice des *OEuvres choisies* de Grécourt. Genève (Cazin), 3 vol. in-18. Les deux autres frontispices sont d'Eisen.

Frontispice (gr. par de Launay), pour les *Lettres persanes* de Montesquieu, suivies du *Temple de Gnide.* Genève 2 vol. in-18.

Figure (gr. par de Ghendt), pour l'*Épître à l'ombre d'un ami,* par Dorat. Paris, Delalain, in-8°.

Figure (gr. par de Launay), pour l'*Épître de Pierre Bagnolet,* par Dorat, in-8°. Reproduite dans les *Mélanges* de l'auteur, pour accompagner son *Merlin bel esprit.*

Frontispice avec portrait de Voltaire (gr. par de Launay), pour ses poëmes, épîtres et autres poésies. Genève (Cazin), in-18. — Il y a une autre édition Cazin de 1779, avec un médaillon-portrait non signé.

Portrait de Montesquieu (gr. par de Launay), pour l'*Esprit des lois,* édition Cazin. Genève (Paris), 4 vol. in-18.

Frontispice (gr. en taille-douce par de Launay), pour le *Voyage de Chapelle et de Bachaumont.* Genève (Cazin), 1 vol. in-18.

Titre gravé et figure (gr. par de Launay), pour *les Saisons,* poëme traduit de Thomson. Amsterdam (Cazin), in-18. — Le frontispice est reproduit dans une édition sans date (1783) sous la rubrique de Londres.

Titre pour les *OEuvres* de Gentil-Bernard; sans lieu ni date (Paris, Cazin), in-18.

Frontispice pour les *OEuvres* de Regnier. Genève (Cazin), 2 vol. in-18.

Vignettes pour les *Baisers* de Dorat, édition Cazin. Genève (Paris), in-18.

Vingt-quatre figures (gr. en Baquoy, Borgnet, Dambrun et autres) pour les *OEuvres badines complètes* du comte de Caylus. Paris, Visse, 12 vol. in-8°. — Il y a un portrait par Cochin, gravé par de Launay. — On retrouve les mêmes gravures dans l'édition de 1787. Amsterdam et Paris, Visse, 12 vol. in-8°.

Frontispice pour les *Odes érotiques,* de Sylvain M... (Maréchal). Paris, Duchesne, sans date, in-12.

Figure pour : *Point de lendemain,* conte par Vivant Denon, in-18. — Une édition in-18 de ce conte a été donnée par Malassis en 1876, avec des fleurons de Marillier qui n'avaient pas été utilisés en 1777 [1].

1778. — Frontispice et figure (gr. par Halbou et Lebeau) pour les *OEuvres de Poullain de Sainte-Foix.* Paris, veuve Duchesne, 6 vol. in-8°. — Il y a en outre un portrait-médaillon dessiné par Saint-Aubin, ornementé par Marillier et gravé en taille-douce par N. Le Mire.

Trois titres (gr. par Delvaux), un portrait et quatorze figures (gr. en taille-douce par de Launay, de Ghendt et autres) pour les *OEuvres complètes de Gessner*, sans lieu ni date. (Cazin), 3 vol. in-18 — Il existe une édition Cazin, de 1786, sous la rubrique de Genève, avec les mêmes figures, et une autre (Lauzanne, s. d.) où les figures de Marillier sont gravées par A. J. Pezant.

Figures pour les *Romans et Contes de Voltaire,* édition de Bouillon, 3 vol. in-8°. Cette édition contient un fleuron de titre, treize vignettes, cinquante-sept figures et un portrait, par divers artistes.

Frontispice (gr. par Duflos) pour l'*Histoire naturelle de Pline* (Gab. Brottier). Paris, Barbou, 6 vol. in-12.

Deux titres dessinés et gravés par Marillier, pour le *Petit chansonnier français* de Sautereau de Marcy. Genève et Paris, Duchesne, 3 vol. in-8°. Le 3e titre est de Moreau. Il existe d'autres éditions, 1780, 3 vol. 1782, 2 vol. in-8°.

1779. — Frontispice et quatre gravures de Marillier, pour *Tangu et Félime*, poëme de La Harpe. Paris, Pissot, in-8°. — Reproduits dans l'édition de 1780, in-12.

Frontispice de *Vert-Vert* (chant IV) dans les œuvres de Gresset. Londres, Kelmarnech (Cazin), 2 vol. in-18. — Reproduit sans signature dans l'édition de 1780.

Dix-sept figures de Marillier (gr. par Dambrun, Duflos, Godefroy, Gaucher, Romanet, etc.) et portrait par Kneller et Marillier (gr. par Lebeau), pour les *OEuvres complètes d'Alexandre Pope,* traduites, etc., publiées par l'abbé de Laporte. Paris, Duchesne, 8 vol. in-8°.

Figures pour *les Mois* de Roucher. Paris, Quillau, 2 vol. in-4°. — L'édition contient en tout cinq figures de Marillier, Moreau et Cochin, gravées par Gaucher, Ponce et Simonet.

Deux dessins originaux, l'un à l'encre de Chine, daté de 1779 (scène de

[1] On a reproduit à notre époque des dessins de Marillier, non-seulement dans des éditions nouvelles des livres auxquels ils étaient destinés primitivement, mais aussi dans d'autres publications, comme *les Lettres, Sciences et Arts en France au dix-huitième siècle,* par Paul Lacroix, in-4°; les *Dessins anciens et modernes,* donnés par Mahérault en 1880, grand in-8°, etc.

roman), l'autre au bistre (une mère prête à tuer son enfant); vendus par Vignières à la salle Silvestre, le 7 février 1861.

1780. — Figures pour le *Recueil d'estampes* représentant les différents événements de la guerre de l'Indépendance aux États-Unis. Paris, Ponce, sans date, in-4° oblong. — Il y a seize planches y compris le titre, et deux cartes, gravées par Godefroy et Ponce, d'après Fauvel, Godefroy, Le Barbier, Marillier, William, Lepaon et Lanson.

Frontispice (gr. par Dambrun) pour *Roséide ou l'Intrigant*, comédie de Dorat. Paris, Monory, in-8°.

Frontispice (gr. par Duflos) pour *Zoramis*, tragédie de Dorat. Londres et Paris, Monory, in-8°.

Frontispice (gr. par Delvaux) pour les *Contes et Nouvelles* de La Fontaine. Londres (Cazin), 2 vol. in-18.

Six figures (gr. par Duflos) pour l'*Éducation de Henri IV*, par D... Béarnais. Paris, 2 vol. petit in-8°.

Huit figures (gr. en taille-douce par Chapuy) pour les *Nouvelles lettres anglaises* ou *Histoire du chev. Grandisson*, de Richardson, traduite par l'abbé Prévost. Londres, 7 vol. in-18. — Nouvelle édition Cazin, en 1786, avec les gravures.

Figures nouvelles pour les *Mélanges de poésies*, suivis de *Volsidor et Zulménie*, par Dorat. Paris, 2 vol. in-8°.

Fleurons et frontispice pour l'*Almanach des grâces*, dans plusieurs volumes, de 1780 à 1792.

Trois figures et cinq fleurons, dans les *Lettres en vers d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour*... par Dorat. Paris, Delalain, 1 vol. in-8°.

Figures dans les *OEuvres de Métastase*. Paris, Hérissaut, 12 vol. in-8°. — Il y a aussi des figures de Moreau et autres.

1781. — Vingt-trois figures pour la *Nouvelle Héloïse*, l'*Émile*, *Pygmalion* et le *Devin du village*, dans les OEuvres choisies de J. J. Rousseau. Londres, sans date, 15 vol. in-18.

Titre dessiné et gravé par Marillier, pour les *Pièces échappées aux seize premiers Almanachs des Muses*, poésies recueillies par Sautereau de Marsy. Paris, Duchesne, sans date, in-12.

Vingt-cinq vignettes pour la traduction en vers de l'*Iliade*, par de Rochefort, gravées sous la direction de Ponce. Paris, in-4°.

Vignettes pour les *OEuvres de Lefebvre de Saint-Marc*. Paris, Didot, 3 vol. in-8°. — Il y a d'autres figures d'Eisen, gravées par Gaucher, Elluin, etc. — Reproduites dans les éditions suivantes : celle de Didot, 1785, a en outre un cul-de-lampe dessiné et gravé par Marillier.

Figures (gr. par De Launay) pour les *OEuvres complètes de Bernard*. Paris (Cazin), in-18.

Vignettes, fleurons et culs-de-lampe pour le *Voyage pittoresque ou description du royaume de Naples et de Sicile,* par l'abbé Richard de Saint-Non. Paris, 1781-1786, 4 vol. in-8° de texte, et 558 planches, figures de Cochin, Choffard, de Longueil, etc., réunies en 3 vol. in-fol.

Portrait de Marivaux, entouré d'allégories; d'après Saint-Aubin (gr. par Ingouf) ; in-8°.

1782. — Frontispice-portrait, une vignette et un cul-de-lampe (gr. par de Launay jeune), pour *Colomb dans les fers,* du chevalier de Langeac. Londres et Paris, A. Joubert, in-8°.

Frontispice pour *Paraphilla,* poëme traduit de l'italien par Bordes. Londres (Paris, Cazin), in-18. — Il y a dans ce volume cinq figures érotiques qu'on attribue volontiers à Marillier, mais qui sont, paraît-il, de Borel et gravées par Elluin. On les retrouve dans l'édition de 1783 (Florence), in-8°, et dans l'édition Cazin. Florence, 1784, in-18.

Frontispice (gr. par Duponchel) pour les *Amours de Psyché et de Cupidon,* de La Fontaine. Londres (Paris, Cazin), in-18.

Frontispice reproduisant l'épisode d'Aline et une figure (gr. par de Launay) pour les *OEuvres de Boufflers.* Genève (Paris, Cazin), in-18. — Reproduit dans l'édition de Paris (Cazin), 1792.

Frontispice (gr. par de Launay) pour les *Amours d'Ismène et d'Isménias,* par Godard de Beauchamp. Genève (Cazin), in-18. — Ce frontispice, gravé par Delvaux, est reproduit dans une autre édition Cazin, Londres, 1783.

Frontispice (gr. par de Launay) pour l'*Imitation de Jésus-Christ,* petit in-12.

Frontispice (gr. par de Launay) pour les *Amours de Théagène et Chariclée.* Genève (Cazin), 1 vol. in-18. — Autre frontispice (gr. par Delignon) pour une nouvelle édition du même ouvrage. Genève, 1782, 2 vol. in-8°.

Deux frontispices, dessinés et gravés par Marillier pour les *Poésies satiriques du dix-huitième siècle.* Londres (Cazin), 2 tomes in-18 réunis ordinairement en 1 volume.

1783. — Trente-quatre figures et vignettes (gr. par Borgnet, Dambrun, de Launay et autres) pour les *OEuvres choisies de Lesage.* Amsterdam (Paris), 1783-1784, 15 vol. in-8° — Reproduites, avec un portrait de Lesage, par Quétard, dans l'édition de Paris, Leblanc, 1810, 16 vol. in-8°. — Trente-deux des dessins originaux de Marillier ont été adjugés moyennant 403 fr. à la vente Renouard, en novembre 1854, et moyennant 500 fr. en 1862 à la vente de La Bédoyère.

Frontispice (gr. par De Launay le jeune) pour les *Essais philosophiques sur les mœurs des divers animaux étrangers,* par Foucher d'Obsonville; Paris, Couturier, in-8°.

Quatre-vingts figures et vignettes (gr. par Biosse, Borgnet, Châtelain, Dambrun et autres) pour les *OEuvres choisies de l'abbé Prévost*. Amsterdam et Paris, 1783-1784, 39 vol. in-8°. — Il y a de plus un portrait dessiné par Schmidt, gravé par Ficquet. — Soixante-dix-sept des dessins originaux de Marillier, qui avaient servi pour la gravure, ont été vendus en 1854 avec la bibliothèque Renouard. Comme pour les OEuvres de Lesage, on retrouve les mêmes illustrations dans l'édition de 1810, Paris, Leblanc, 39 vol. in-8°.

Vignettes pour les *OEuvres de Plutarque*, traduites par Jacques Amyot. Paris, Cussac, 1783-1785, 25 vol. in-8°. — L'édition contient aussi des dessins de Borel, de Le Barbier et autres, gravés par Halbou, Née Ponce, etc.

1784. — Portrait et dix-sept figures non signés (gr. par Duponchel), pour les *Lettres anglaises ou histoire de miss Clarisse Harlowe*. Londres (Paris, Cazin), 11 vol. in-18.

Figures et vignettes pour les *OEuvres de Florian*. Paris, Didot, 1784-1802, 9 vol. in-8°. Il y a aussi des figures de Le Barbier, Monnet et Queverdo.

1785. — Frontispice pour *Caquet-Bonbec*, poëme badin de Junquières. Paris, Imprimerie royale, in-18. L'édition contient en outre un fleuron de titre, 8 vignettes et 6 culs-de-lampes, gravés par de Ghendt, Le Gouaz, Ponce, madame Ponce et autres, d'après Marillier, mais ce sont des dessins tirés des *Fables* de Dorat.

Quatre figures (gr. par Delvaux) pour la *Mort d'Abel*, poëme de Gessner, traduit par Huber. Londres, in-18.

Portraits d'après La Tour et neuf figures (gr. par Ingouf, Dambrun, Duponchel, etc.) pour les *OEuvres de Crébillon*. Paris, libraires associés, 3 vol. in-8°. — Les dessins originaux ont figuré en 1862 à la vente La Bédoyère.

Cent vingt figures (gr. en taille-douce par Berthet, Biosse, Borgnet, Choffard, Delvaux, Fessard, de Ghendt, de Longueuil), pour le *Cabinet des fées*. Genève et Paris, 1785-1789, 41 vol. in-8°. — Deux figures de *Barbe bleue*, dont on a tiré un certain nombre d'exemplaires, ont été remplacées par deux autres, également de Marillier. Il existe une édition in-12, de la même époque, avec un second tirage des figures. — Cent neuf dessins originaux de cette suite ont été adjugés, en 1854, à la vente Renouard.

Cent cinquante dessins (gr. par Baquoy, Duflos et autres) pour l'*Abrégé de l'Histoire universelle en figures* ou recueil d'estampes des sujets les plus frappants de l'histoire tant sacrée que profane. Paris, Duflos, 1 vol. in-8°. — Il a paru en même temps une édition en 2 vol. in-4°, avec

89 vignettes à mi-page, de Marillier; chaque figure est accompagnée d'une explication, et l'encadrement est différent selon les séries; à chaque page se trouve un cul-de-lampe nouveau.

Trois figures (gr. par Delvaux et Lebeau), pour les *Aventures du courtois chevalier Charles le bon, sire d'Armagnac,* par de Mayer. Paris, Amsterdam, 3 vol. in-12.

Douze figures pour les *Mille et une nuits,* supplément au *Cabinet des fées.* — Les dessins originaux ont passé à la vente Renouard, en novembre 1854.

1786. — 3 figures nouvelles (gr. par de Ghendt) pour *L'an* 2440 de Mercier. 3 vol. in-8°.

Une figure non signée, pour *La Nuit et le moment,* par Crébillon fils. Londres (Cazin), in-16.

Treize figures non signées pour les *Romances* de Berquin, édition Moutardier, 1 vol. in-16.

Frontispice-portrait d'Homère et vingt-quatre vignettes (gr. par Dambrun, de Ghendt, de Launay, Ponce, etc.) pour les *OEuvres complètes d'Homère*, traduction de Gin; Paris, Didot, 4 vol. in-4°. — Il y a une édition in-8° portant aussi la date de 1786 et reproduisant les mêmes figures, moins l'encadrement. — Les dessins originaux de Marillier ont passé en 1862 à la vente La Bédoyère, plus quatre dessins inédits, à l'encre de Chine, préparés pour l'*Odyssée.*

Neuf figures gravées en taille-douce pour *Joseph,* poëme de Bitaubé. Paris, Didot, 1 vol. in-8° avec portrait par Cochin. — Il y a une édition in-18 qui contient les mêmes planches. — Les dessins originaux, — six sujets coloriés et trois dessins au crayon, — ont été vendus avec la bibliothèque Renouard en 1854.

1787. — Soixante-seize figures et vignettes (gr. par Berthet, Borgnet, Delvaux, de Launay, etc.) pour les *Voyages imaginaires, songes, visions et romans cabalistiques,* de Garnier. Amsterdam, Paris, 1787-1789, 39 vol. in-8°. — Les dessins originaux de Marillier, plus trois autres qui sont restés inédits, ont passé à la vente Renouard et ensuite à la vente La Bédoyère.

Vingt figures (gr. par Croutelle, Delvaux, de Ghendt, etc.) pour les *OEuvres choisies du comte de Tressan.* Paris, 1787-1791, 12 vol. in-8°. Il y a un portrait dessiné par Borel. — L'exemplaire du libraire Renouard, qui contenait les dessins originaux de Marillier et un certain nombre de gravures ajoutées, a été vendu en 1854 pour 145 francs, puis réadjugé 452 francs à la vente Thibaudeau.

Portrait de Montesquieu (gr. par de Launay) pour l'édition de ses œuvres; Genève (Cazin), in-18.

Frontispice et titre des *Illustres Français,* publication de Ponce, graveur du cabinet du comte d'Artois, in-f°.

Vingt figures dessinées par Marillier et Moreau (gr. par Dambrun, Gaucher, de Ghendt, de Longueil, etc.), pour le *Théâtre du monde*, de Richer. Paris, Defer-Maisonneuve, 1787-1788, 4 vol. in-8°.

Six figures pour l'*Histoire des naufrages,* in-8°. — Les dessins originaux de Marillier ont passé en 1854 à la vente Renouard.

1788. — Titres gravés à l'eau-forte par Marillier et Monnet, et vingt-six figures, frontispices et vignettes, pour les *OEuvres de J. J. Rousseau.* Édition Poinsot, 1788-1793, 38 vol. in-8°. — Il y a d'autres illustrations par Boucher, Le Barbier et Moreau ; en tout 88 fig.

Huit vignettes pour l'*Émile* de Rousseau. Londres, sans date, 4 vol. in-12.

1789. — Frontispice (gr. par de Ghendt) pour l'*Almanach littéraire ou Étrennes d'Apollon.* Athènes et Paris, veuve Duchesne, petit in-12. — Les frontispices des années 1791 et 1792 sont également de Marillier.

Frontispice et quatre figures (gr. par de Longueil), pour *De imitatione Christi, libri quatuor*. Parisiis, Barbou, 1 vol. in-12.

Figures pour les *Idylles et contes de Bronnot,* sur la pêche, traduit de l'allemand. Paris, in-12.

Quatre figures de Marillier et sept de Moreau (gr. par Delignon, Duponchel et autres) pour les *OEuvres complètes de Regnard,* avec les remarques de Garnier. Paris, imprimerie de Monsieur, 1789-1790, 6 vol. in-8°. — Il y a un portrait gravé par Tardieu d'après Rigaud. — Les mêmes figures sont reproduites dans les éditions Crapelet, 1810, et Hautcœur, 1820.

Figure pour *Les Nœuds enchantés ou les bizarreries de la destinée,* satire. A Rome, de l'imprimerie papale, in-12.

Consul romain rendant la justice, pièce gravée par Marillier, d'après La Rue, in-8°, reproduite dans le *Dictionnaire des Graveurs*, de Bazan, 2e édition, 1789, 2 vol. in-8°.

Trois cents figures (gravées sur cuivre par Ponce), pour la *Sainte Bible,* traduction de Lemaistre de Sacy; Paris, Defer-Maisonneuve, 1789, an XIII, 12 vol. grand in-4°. — Il y a une édition grand in-8°, où l'encadrement des gravures est enlevé.

Quatre-vingt-seize dessins de Marillier et Monsiau, pour le *Nouveau Testament*. Paris, Defer-Maisonneuve, 1789-1804, 3 vol. in-4°. — Les gravures sont de Dambrun, de Launay, Delignon, Dupréel, de Ghendt, Ponce, etc.

1790. — Titre aux armes de France et cinquante-six planches (gr. par Ponce), représentant cent vingt portraits, des bas-reliefs, allégories,

tableaux, épisodes, avec fleurons et ornements ; plus de cinq cents sujets dessinés par Marillier, pour les *Illustres Français ou tableaux historiques, etc.* A Paris, chez Ponce, sans date, in-f°. — Cette publication, dont un frontispice et l'annonce avaient paru en 1787, fut donnée par livraisons à partir de 1790 ; restée longtemps en suspens, elle n'a été terminée qu'en 1816, et on fit alors un nouveau titre pour écouler l'édition. Les cinquante-six dessins originaux de Marillier et les eaux-fortes, plus onze dessins restés inédits, ont été adjugés à la vente Renouard moyennant 230 fr. ; on les a revendus en 1861 au prix de 1,265 francs.

Figure (gr. par Lebeau) pour *Sophie ou les Mémoires d'une jeune religieuse*. Paris, Belin, 1 vol. in-8°.

Figure pour le poëme des *Jardins*, de Delille. Paris, Cazin, in-18.

Vingt-quatre vignettes pour le *Télémaque* de Fénelon. Paris, imprimerie de Monsieur, 2 vol. grand in-8°. Il y a un portrait gravé par Vivien, dessiné par Hubert. — Ces illustrations sont reproduites dans l'édition Crapelet, an IV.

Le Christ porté au tombeau, dessin original au bistre, signé et daté. (Vente Vignières, 27-28 février 1880.)

1791. — Figures (gr. par Ghendt) pour l'*Almanach des Grâces,* étrennes érotiques chantantes, dédiées à madame d'Artois, pour l'année 1792. Paris, Cailleux fils, in-12.

Deux figures dessinées et gravées par Marillier, dans le *Voyage interrompu,* la *Voiture embourbée* et le *Voyage de Saint-Cloud*, in-8°. — Autre édition en 1793.

1795. — Cinq figures pour la *Pucelle* de Voltaire. Paris, Didot, an III, 2 vol. grand in-4°. Il y a dans cette édition des dessins de Le Barbier, Marillier, Monnet et Monsiau, gravées par Bacquoy, Chaffard et autres.

Frontispice pour l'*Almanach des Muses,* in-18.

Vingt et un dessins de Marillier et de Monnet, pour les *Romans de Voltaire,* in-8°. — Reproduits à l'eau-forte par L. Monziès. Paris, Lemerre, 1878, in-8°.

Une figure (gr. par Dupréel) pour les *Élégies de Tibulle,* suivies des *Baisers de Jean Second*, traduction adressée du donjon de Vincennes par Mirabeau à Sophie Ruffey ; Tours et Paris, an III et IV, 3 vol. in-8°. — Il y a dans cet ouvrage deux portraits et douze figures par Borel.

Portraits et figures pour les *Œuvres choisies de madame Deshoulières.* Paris, P. Didot aîné, in-18.

1796. — Grande planche gravée à l'eau-forte, représentant un rentier ruiné, au milieu d'une collection d'assignats. C'est cette pièce, grand in-f° qui est ainsi décrite dans quelques catalogues : Assignats en trompe-l'œil avec un gueux de Callot au milieu.

1797. — Douze nouvelles figures pour le *Gil Blas* de Lesage (gr. par Villerey). Paris, Bert, 4 vol. in-8°.

Deux titres-frontispices (gr. par Ponce) pour les *OEuvres de Gessner*. Paris, Dufart, sans date, in-8°. — Il y a dans cette édition vingt-cinq figures médiocres de Monnet et un portrait ; les quatre premières ne sont pas signées.

1798. — Onze figures pour les *Aventures du chevalier de Faublas*, de Louvet de Couvray. 3e édition ; Paris, 4 vol. in-8°. — L'édition contient en tout vingt-sept figures, dont seize de Demarne, Dutertre, Monsiau, Monnet et mademoiselle Gérard.

Figures, dessins et gravures par Marillier, pour *La vie et les œuvres de Sénèque*, par Vernier. Cette publication fut commencée en l'an VI et abandonnée ; le livre ne parut qu'en 1812. Paris, Testu, in-8°.

1802. — Cinq figures (gr. par Dambrun, Delvaux, Dupréel, Duval et Ponce) pour les *Élégies de Properce*, traduites par Longchamps. Paris, Duprat, Letellier et Cie, 2 vol. in-8°. — Les exemplaires sur vélin ont les figures avant la lettre.

Huit figures entourées de médaillons-sujets (gr. sous la direction de Ponce, par Courbe, Delvaux, etc.) pour les *Nouvelles de J. Boccace*, traduction libre par Mirabeau. Paris, Duprat, Letellier et Cie, 4 vol. in-8°.

1803. — Figures pour les *OEuvres complètes de Berquin*. Paris, Renouard, an XI (1803), 17 vol. in-12. Cette édition contient 197 figures ou frontispices de Marillier, Le Barbier, Borel, etc. — L'exemplaire de l'éditeur Renouard, qui renfermait les dessins originaux, a été adjugé en 1854 pour 310 francs ; en 1875, à la vente Lebeuf de Montgermont, il a monté à 6,999 francs.

1804. — Quatre figures pour la *Mythologie des demoiselles*. Paris, 1 vol. in-12.

1808. — Figures et vignettes pour les *OEuvres badines* de Chevrier, Dreux du Radier, Moncrif, du Belloy, Deshoulières, etc. Paris, 2 vol. in-8°.

Figures et vignettes pour le *Recueil des voyages en France et autres pays*, par Racine, La Fontaine, Regnard, etc. Paris, 5 vol. in-18.

DATES INCONNUES

La Dormeuse, pièce in-4° gravée par Duclos.

Les Regrets inutiles ou *les Désirs réciproques*, deux pendants in-4°, gravés par madame Chevery.

La marquise de Ganges entre ses deux beaux-frères, aquarelle ; a été gravée par de Longueil, in-8°.

Huit vignettes pour une édition de Cicéron.

Figures pour les *Mémoires historiques et galants de l'Académie de ces dames et de ces messieurs*, sans lieu ni date, in-8°.

Frontispice (plié en deux et gravé par Berthault) pour les *Étrennes ecclésiastiques, histoire et topographie de l'archevêché de Paris*. Delalain et Desnos, sans date, in-12.

Portraits de Louis XVI et de Marie-Antoinette, avec ornements (autres que ceux des mêmes personnages, comme dauphin et dauphine), gravés par Lebeau, in-4°.

Portrait de Sully, gravé par Lebeau, in-8° avec marge in-4°.

Offrande à Vénus ou *la Victime agréable,* gravé par de Ghendt, in-4°.

Le mariage, croquis in-8° à la plume, lavé à l'encre de Chine et signé. (vente Vignières, 19-20 novembre 1877.)

L'apparition, sépia, petit in-8° (vente Vignières, 16 février 1862.)

Vieille femme éclairant une entrevue, dans une cave; dessin à l'encre de Chine, petit in-8° (même catalogue).

Le jugement de Pâris, aquarelle (vente Vignières, 26 novembre 1876).

Frontispice allégorique : les quatre parties du monde, au-dessus l'écu de France soutenu par deux génies. Dessin de vignette, à la plume, rehaussé à l'encre de Chine (même catalogue).

Pacha sous une tente, dessin à la plume avec lavis d'aquarelle (vente Vignières, 3-4 décembre 1877).

Nouveaux trophées ou cartouches, arts et sciences, inventés par Marillier, 13 planches in-f°. Paris, Mondhare, sans date.

TH. L.

XVIII

LE SCULPTEUR LOUIS-CLAUDE VASSÉ

DOCUMENTS INÉDITS.

Élève de Bouchardon [1], Louis-Claude Vassé appartenait à une

[1] Son père, Antoine, avait suivi les leçons de Puget. Il était né à la Seyne, près Toulon (voy. *La sculpture navale au port de Toulon,* par Ch. GINOUX. *Réunion des Soc. des Beaux-Arts,* VIII, p. 344), et mourut à Paris en 1736. Son grand-père, Antoine, était de Villers-Bretonneux, en Picardie, et comme

famille d'artistes [1]. Mais de tous ceux qui portèrent le même nom, c'est assurément lui qui a atteint la plus grande notoriété. Ses œuvres sont nombreuses : il exposa aux *Salons* de son temps [2], devint le protégé et l'ami du comte de Caylus [3], et reçut des félicitations de Diderot [4]. Mais de tous ses travaux, que pouvons-nous admirer aujourd'hui? A peine avons-nous le droit de jeter les yeux sur son morceau de réceptionà l'Académie [5] que possède le Musée du Louvre, et sur le médaillon de Chevert, à l'église Saint-Eustache [6]. Ses plus belles productions ornent les musées de l'étranger ou les collections particulières [7]; le mausolée du comte de Caylus n'existe plus à Saint-Germain-l'Auxerrois [8], mais on voit

sculpteur de la marine royale, travailla longtemps au port de Toulon, et se maria dans cette ville. Cf. un intéressant document que M. Ginoux vient de publier (*Revue de l'Art français*, mai 1886, p. 119).

[1] Très-peu connu, Antoine Vassé avait acquis une certaine habileté dans la sculpture sur bois. M. J J. Guiffrey veut bien me dire qu'on a de fort jolies choses de lui dans le Trésor de Notre-Dame de Paris. Il est aussi l'auteur de la belle Vierge qui figure dans la même église, au fond de l'abside. L'*Abecedario* de Mariette, t. VI, p. 40, a un bon article sur lui.

[2] Voir le *Dictionnaire général des artistes français*, par Bellier de la Chavignerie et Auvray, p. 636-637. C'est l'article le plus détaillé qui ait été imprimé sur cet artiste. Cf. *Abecedario* de Mariette, t. VI, p. 40-42.

[3] C'est lui qui le mit en rapport avec les personnages les plus importants du dix-huitième siècle, entre autres avec madame du Barry et Grosley. (Cf. *Archives de l'Art français*, t. VI, 1858-60, p. 270-272.)

[4] Voir *Correspondance de Grimm et de Diderot* (édition de 1829), t. IV, p. 309-310, et t. VIII, p. 111-112.

[5] Il y entra le 28 août 1751. *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, publiés par la Société de l'Histoire de l'Art français, t. VI, p. 283. Ce morceau est un *Berger endormi*, statuette marbre; hauteur 0m,81. (Catalogue Barbet de Jouy, 1876, p. 146.)

[6] On connaît de ses œuvres en Russie, en Allemagne et en Suisse. Cf. Nagler et Dussieux (*Artistes français à l'étranger*, 3e édition, 1876, p. 105, 214, 222, 551).

[7] Une statue de Vassé orne l'entrée du château de Dampierre (Seine-et-Oise).

[8] Il était au Musée des Petits-Augustins, n° 376; 1810, xlvij et 272. — L'urne antique de porphyre rouge, que le comte de Caylus a gravée dans son *Recueil d'antiquités*, t. VII, p. 234, et qui fut employée dans son tombeau, est au Louvre. (Clarac, *Musée des Antiquités*, 1080, livret de 1830, p. 41-2.)

Nous pouvons, en ce moment, grâce à une aimable communication de M. A. de Montaiglon, donner, d'après le VIIe volume, non encore terminé, des *Procès-verbaux de l'Académie de Peinture*, publiés par la Société de l'Histoire de l'Art français, ce qui s'y trouve.

« 22 Mars 1766. Le Secrétaire a fait lecture d'une lettre de M. le marquis de Lignerac, adressée à l'Académie, par laquelle il lui marque qu'étant dans l'intention de faire élever un tombeau à feu M. le comte de Caylus dans l'église de Saint-Germain de l'Auxerrois, il pria l'Académie de le guider, conformément aux

dans le vestibule de la chapelle de Versailles une statue de *la Gloire* soutenant le médaillon de Louis XV, à qui un enfant assis présente une couronne; Nancy conserve les mausolées du roi Stanislas et de Marie Leczinska, purs chefs-d'œuvre dont il est l'auteur [1]. On connaît encore de lui, en France, cinq bustes qui ornent le musée de la ville de Troyes [2], et qui rappellent les traits de cinq illustrations locales, *Pierre Pithou, Passerat,* le peintre *Mignard,* le *P. Lecointe* et le sculpteur *Girardon*. Des documents publiés plus loin ont rapport à ces bustes : aussi devons-nous quelques explications préalables.

intentions de M. le comte de Caylus, qui avoit lui-même destiné à cet usage un tombeau antique de porphire, et qui, en priant l'Académie de vouloir bien en régler l'ordonnance et la disposition, s'est flatté qu'Elle voudroit bien désigner deux de ses Membres qui, sous ses yeux, voulussent bien y veiller plus particulièrement. M. de Lignerac ajoute que M. le comte de Caylus avoit eu en vue M. Soufflot et M. Vassé.

« En conséquence, l'Académie a prié M. Soufflot, associé libre, de vouloir bien seconder le desir qu'Elle a de remplir ce qu'Elle doit, à tant de titres, à la mémoire de M. le comte de Caylus, et M. Vassé, professeur, est convenu de présenter à l'Académie les esquisses qu'il fera de ce monument. »

« 28 juin 1766. M. Vassé, professeur, a invitté les principaux Officiers de l'Académie d'aller voir les dispositions et le modèle en grand du tombeau qu'il est chargé de faire pour M. le comte de Caylus. »

« 28 novembre 1767. Ensuitte le Secrétaire a rapporté que MM. les Curé et Marguilliers de l'église royale et paroissiale de Saint-Germain l'Auxerrois ont fait célébrer, le lundi 23 de ce mois, dans leur église, un service pour feu M. le comte de Caylus, Honoraire Amateur de cette Académie. En conséquence, ils ont adressé au Secrétaire une lettre pour la Compagnie, dans laquelle ils marquent que M. le comte de Maurepas et M. le marquis de Lignerac se flattent, ainsi que la Compagnie des Marguilliers, que l'Académie leur fera l'honneur d'y assister Cette invitation étant confirmée par des billets imprimés, la Compagnie s'est fait un devoir de rendre cet honneur à la mémoire d'un de ses plus illustres Amateurs. »

Il est bien probable que ce service a été fait précisément à cause de la mise en place et de la terminaison du monument de Vassé, ainsi décrit par Thierry, en 1787 (*Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, t. I, p. 407-8) : « Dans la chapelle Saint-Vincent, le cénotaphe de M. le comte de Caylus, décoré d'un tombeau de porphyre, que cet amateur des Arts avoit lui-même destiné à son mausolée, comme une pièce très-rare, et qui est en effet unique dans Paris. Les ornemens en bronze sont de M. Vassé. » Le livret du Musée des Petits-Augustins est plus explicite, en parlant « d'un médaillon de Caylus et d'un bas-relief représentant une femme dans la douleur, exécutés par Vassé fils ».

[1] *La Lorraine illustrée* (Meurthe, par Ed. Auguin). Nancy, Berger-Levrault, 1886, p. 534-535. Le mausolée de Marie Leczinska est reproduit à la page 530. Il y a à Versailles un moulage de la figure à demi couchée de Stanislas Leczinski.

[2] *Catalogue des sculptures du Musée de Troyes,* 3e édition, par Alb. Babeau (1882), nº 174 à 178

Grosley raconte dans ses *Mémoires* que, jouissant d'un revenu plus important que ne le comportait sa situation, il voulut consacrer son superflu à rappeler la mémoire des hommes de bien et à encourager les arts. Sur la présentation qui lui avait été faite, par son ami le comte de Caylus, du sculpteur Vassé, il invita cet artiste à lui fournir un devis, et signa bientôt avec lui (1er avril 1756) un traité par lequel Vassé s'engageait à fournir, chaque année, moyennant 2,000 francs, dix bustes en marbre blanc représentant les célébrités troyennes [1].

Grosley y déclare qu'il croirait faire injure aux chapitres Saint-Pierre, Saint-Étienne et Saint-Urbain, s'il ne leur proposait pas de faire la dépense des bustes de Pierre Comestor, du comte Henri de Champagne et du pape Urbain IV qui les intéressaient tout particulièrement et à des titres divers. Une note postérieure, écrite sur la marge dudit traité, nous apprend que la proposition n'eut aucun succès. Il resta donc seul chargé de la dépense des bustes [2].

La ville de Troyes, à laquelle Grosley promettait les sculptures en don gracieux, traita séparément avec le même Vassé pour la confection des piédestaux; les pièces suivantes en font foi.

« A Châlons, le 28 janvier 1757.

« J'ai reçu, Messieurs, votre lettre du 24 de ce mois, par laquelle « vous me faites part du projet que M. Grosley a formé de faire « mettre, dans la grande salle de l'hôtel de ville de Troyes, pour la « décorer, des bustes en marbre des personnes originaires de la « ville de Troyes, qui se sont distinguées dans les lettres ou dans « les arts, et vous paroissés disposés à faire la dépense des piédes- « taux nécessaires pour placer ces bustes; ce projet est très-louable « et je ne peux que l'approuver. Je compte que la dépense pour la « ville n'excédera point la somme de trois cent livres pour chaque

[1] *Annuaire de l'Aube pour* 1849, 2e partie, p. 51 (art. de *Corrard de Bréban*). MM. Roserot et Babeau, pour qui la bibliographie troyenne n'a point de secrets, ont bien voulu, sur ma demande, rechercher l'original de ce traité ou le livre où il a été imprimé. Leurs recherches sont restées infructueuses. Peut-être se trouve-t-il encore entre les mains de M. Thiesset, de Troyes, ou d'un autre héritier des papiers de M. Corrard de Bréban.

[2] *Annuaire de l'Aube pour* 1849. Cette note est reproduite sans indication de source dans le catalogue du Musée; c'est une simple copie de l'article inséré dans l'*Annuaire* de 1849.

« pied d'estal comme vous l'assurez, et vous me ferez plaisir de me « marquer les noms des grands hommes dont M. Grosley se propose « de faire faire les bustes pour décorer votre salle. Je suis très-par- « faitement, Messieurs, votre très-humble et très-obéissant serviteur.

« S. CONTIN DE LA CHATAIGNERAYE.

« A Messieurs les Maires et Échevins de la ville de Troyes. »

(*Archives municipales de Troyes*, 60e carton, 3e liasse.)

Forts de cette autorisation, les maire et échevins de la ville de Troyes conclurent avec l'artiste la convention que voici :

« 1er février 1757.

« Nous soussignés, maire et échevins de la ville de Troyes, autho- « risés à cet effet par Monseigneur l'Intendant de Champagne, et « Vassé [1], sculpteur ordinaire du Roy, demeurant à Paris, cour du « Vieux Louvre, sommes convenus de ce qui suit : scavoir que moy « ledit Vassé promets, m'oblige et m'engage de fournir aux sieurs « maire et échevins de ladite ville de Troyes les scabellons et pié- « destaux pour les bustes dont M. Grosley, avocat à Troyes, fait « présent à ladite ville, et pour autant de bustes que le sieur Grosley « en donnera, lesdits scabellons dans la hauteur et proportions du des- « sein joint au présent marché, et suivant le devis cy après, scavoir que « chaque scabellon en marbre de Languedoc dans toutes ses parties « apparantes avec la corniche d'un seul morceau, le socle de mesme, « et la guaine en trois morceaux de deux pouces et demi d'épaisseur, « le tout comme dit est du marbre de Languedoc, avec le noyau en « pierre de lierre, chacun desquels scabellons envoyé à mes frais, et « bien conditionné. Je m'oblige de rendre à Nogent-sur-Seine ave « chacun des bustes que, par marché parfaict avec ledit sieur « Grosley, je me suis engagé à rendre pareillement audit lieu de « Nogent. Et nous lesdits maire et échevins authorisés, comme « dessus, nous obligeons, en recevant chacun desdits scabellons, de « payer audit sieur de Vassé le prix et somme de trois cent livres. « Fait double, le premier février mil sept cent cinquante sept.

« GALLIEN, HUEZ, CAMUSAT, MEALLET, BERTHELIN,
« VASSÉ.

[1] Son prénom est resté en blanc dans l'original que nous avons eu sous les yeux.

« Vu par nous, intendant de la province et frontière de Cham-
« pagne, le marché de l'autre part transcrit, nous avons autorisé
« ledit marché pour être exécuté suivant la forme et teneur. Fait
« à Chaalons, le douze février mil sept cent cinquante sept. »

(*Archives municip. de Troyes*, tiroir 9me.)

Vassé se mit à l'œuvre. Deux lettres adressées à Grosley, et qui nous ont été conservées [1], prouvent qu'il travailla avec activité, et qu'il commença par les bustes de Mignard, de Girardon et de Pithou. En moins d'un an, les deux premiers étaient terminés; ceux de Pithou et du P. Le Cointe suivirent de près. Les archives de la ville de Troyes (60e carton, 3e liasse) fournissent les renseignements les plus précis :

« Je soussigné reconnois avoir receu de Messieurs les Maire et
« Échevins de la ville de Troyes la somme de six cent quatre vingt
« quatre livres, scavoir six cent livres pour les guaines en marbre
« des deux bustes de Mignard et de Girardon qui doivent être mis
« dans la grande salle de laditte ville, et quatre vingt quatre livres
« pour des lettres de bronze doré qui avaient été fournies pour les-
« dittes inscriptions [2] portées sur les guaines, dont il n'a point été
« fait usage. Dont quittance à Paris, le 5 janvier 1758.

« VASSÉ. »

« Je soussigné reconnais avoir receu de Messieurs les Maire et
« Échevins de la ville de Troyes la somme de six cent livres pour
« deux guaines en marbre des bustes de Pierre Pithou et du Père Le
« Cointe qui doivent être posés dans la grande salle de laditte ville.
« Dont quittance à Paris, le 12 octobre 1758.

« VASSÉ. »

« Sera alloué à Monsieur Camusat, receveur du doublement de

[1] Elles ont été publiées dans *Collection de documents inédits relatifs à la ville de Troyes et à la Champagne méridionale*, publiés par la Société académique de l'Aube (Troyes, 1878), t. I, p. 296 et 301. Les originaux existent encore à la Bibliothèque publique de Troyes (2e carton des autographes).

[2] « Je ferai ce que vous désirez sur l'inscription en rouge sur la table, mais je « pense que ne la faisant pas en cuivre doré, il convient mieux la faire en noir, « comme il est de coutume dans toutes les inscriptions. » (*Collection de documents inédits relatifs à la ville de Troyes*, t. I, p. 297.)

« rouage de la ville de Troyes, la somme de douze cent quatre vingt « quatre livres desdits deniers du doublement de rouage pour « même somme par luy payée suivant nos ordres à M. Vassé, « demeurant à Paris, vu quittance des cinq janvier et douze octobre « 1758, pour quatre guaines en marbre par luy fournies pour « porter les bustes de Mignard, Girardon, Pierre Pitou et du Père « Le Cointe, qui doivent être posés dans la grande sale de l'hôtel « de cette dite ville, lesquels bustes sont donnés en présent par « Monsieur Grosley, avocat, pour la décoration de la dite sale; « rapportant le présent alloué quittancé de mondit sieur Camuzat, « la somme de douze cent quatre vingt quatre livres sera passée ez « comptes de mondit sieur. Fait au bureau de l'éclairage de l'hôtel « de ville de Troyes, le vingt neuvième jour du mois de janvier mil « sept cent soixante un.

« N. Camusat, maire, Bourote, De Mauroy.
« Jacques Fernilhard fils, Vaulthier, N. Bajot. »

Mais Vassé ne livra pas tout de suite son travail. Au moment d'expédier les bustes terminés à leur destination, une difficulté s'éleva. Grosley apprit que le salon de l'hôtel de ville auquel il les destinait comme ornements venait d'être transformé en une salle de concert public, et qu'on y avait établi une estrade mobile occupant le fond de la salle et ne ménageant aucune place pour les fameux bustes. Grosley « ne veut pas être un trouble-fête », suivant sa propre expression [1], mais il déclare qu'il a voulu orner un salon d'hôtel de ville, et non une salle de concert. La lettre qui contient ces récriminations a été imprimée (24 janvier 1762), mais toutes les négociations qui suivirent sont restées inédites [2].

« *Délibération du corps de ville de Troyes, du 22 mars 1762.*

« M. le Maire a dit que M. Grosley ayant projeté depuis plu- « sieurs années de gratifier la ville de bustes en marbre blanc des

[1] Lettre de Vassé aux maire et échevins de Troyes, publiée par M. Corrard de Bréban, (*Annuaire de l'Aube*, 1849, p. 53.)

[2] Elles sont toutes contenues dans le 60e carton, 3e liasse, des Archives municipales de Troyes.

« hommes célèbres de cette ville pour orner le salon de cet hôtel, « il auroit donné avis depuis peu que quatre de ces bustes devoient « arriver incessamment, mais qu'il y avait un obstacle à leur posi- « tion; que, comme la place qui leur est destinée auprès du « médaillon étoit occupée par un théâtre ou estrade construit dans « le fond dudit salon par MM. les associés du concert et précisé- « ment dans la partie où doivent être posez lesdits premiers bustes, « avant de les faire venir il demandoit que ladite place fût libre, et « si l'on entendoit supprimer ladite estrade. La matière mise en « délibération, la Compagnie a été d'avis que l'on donne à « M. Grosley la satisfaction qui luy est düe en considération du « présent qu'il fait à la ville desdits bustes pour en orner le sallon, « et comme il n'est pas possible de les placer dans l'endroit qui leur « est destiné sans supprimer l'estrade qui occupe leur place, on « invitera MM. les associés du concert, de ne la pas replacer après « l'assemblée pour la nomination de MM. les Échevins, et s'ils « refuseroient, qu'on prendra des mesures convenables pour « empêcher le rétablissement. »

« *Lettre de Vassé à M. Bourgeois, maire de la ville de Nogent-sur-Seine.*

« Paris, le 14 septembre 1762.

« MONSIEUR,

« Quelques jours après le passage de Monsieur Fromageau, à « Nogent, vous deviés recevoir un envoy de quelques bustes des « hommes illustres de la ville de Troyes que je comptois faire dans « ce temps; des affaires pressantes ont dérangé mon projet et « l'ont retardé jusqu'à ce jour que j'ai l'honneur de vous adresser « quatre caisses, dont deux sont chargées des bustes de Pierre « Pitou et du Père Le Cointe, et deux autres des guaines qui « doivent les porter. Le nommé sieur Marin Nouvillières, voiturier « par eau, s'en est chargé à raison de vingt quatre sols le cent. Je « vous supplie de vouloir bien donner vos soins pour que ces caisses « soient pesées sans secousses et de tâcher de les faire transporter « jusqu'à Troyes sur quelque voiture douce. Je crois que vous « serés convenu avec M. Fromageau des moyens que l'on peut « prendre pour les faire arriver en sûreté à Troyes. J'espère vous

« faire un autre envoy semblable à celui-cy, dans le courant de « cette semaine. J'ai l'honneur d'être avec la plus parfaite consi- « dération, Monsieur,

« Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

« VASSÉ. »

« *Lettre de Vassé à M. Grosley, avocat, de l'Académie Royale « des Inscriptions et Belles-Lettres, à Troyes.*

« Paris, le 15 septembre 1762.

« Je viens d'adresser, Monsieur, hier mardy à M. Bourgeois, « maire de la ville de Nogent, deux guaines et deux bustes par un « nommé Marin Nouvillières. Je compte vous faire l'envoy des « deux autres bustes et de leurs guaines sous huitaine. J'aurais été « bien flatté si j'avais pu les accompagner, mais je suis accablé « d'affaires les plus intéressantes sans scavoir quand je serai libre. « J'ai remis à M. Dufour les deux billets de M. Prault. Je vous « prie de faire mille excuses de ma part à M. Fromageau si je n'ai « pas l'honneur de lui écrire.

« J'ai l'honneur d'être très parfaitement, Monsieur,

« Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

« VASSÉ. »

Délibération du corps de ville de Troyes du 24 septembre 1762.

« M. le Maire a dit que les deux bustes en marbre blanc dont « M. Grosley gratifie la ville pour être posés dans le salon d'icelle « étant arrivés, les deux autres devant venir incessamment, mondit « sieur Grosley luy auroit remis un model d'acte qu'il souhaite être « passé avec MM. les Maire et Échevins, lequel acte auroit été mis « sur le bureau. La matière mise en délibération, la Compagnie, « après avoir pris lecture du model d'acte présenté par M. Grosley, a « député MM. Calabre, Fromageot, Gallien et Huez pour aller chez « mondit sieur Grosley le remercier et luy dire qu'il seroit suffisant « de faire un acte de délibération dont on conviendroit avec luy, « et pour la rédaction d'iceluy elle a nommé lesdits sieurs députés. »

« *Lettre de M. Bourgeois, maire de Nogent, au maire de la ville de Troyes.*

« Nogent-sur-Seine, ce 26 octobre 1762.

« MONSIEUR,

« J'ay chargé Antoine-Martin d'Orvilliers de quatre caisses de « marbres venants de M. Vassé, pezants ensemble 2100, pour les- « quelles j'ay payé aux mariniers, suivant la lettre dudit sieur « Vassé, la somme de 25 livres 4 sols, plus payé aux forts pour « transport du batteau et pezage des icelles caisses la somme de « 4 livres 5 sols : soit en tout 29 livres 9 sols.

« Vous ferés en outre payer audit Martin la voiture de 2000 livres « à 14 sols du cent pezant, prix fait avec luy. M. Vassé me marque « que vous me ferés remettre ces déboursés avec les précédents ou « qu'il me les remetra luy mesme. Je préféreray avoir à faire à « vous pour cela.

« J'ay l'honneur d'être très-parfaittement, Monsieur,

« Votre très-humble serviteur,

« BOURGEOIS.

« Le voiturier m'engage de vous prier de luy faire rembourser « les frais de la porte à l'entrée de votre ville. »

Dans toute cette correspondance il n'est question que de quatre bustes, alors que Grosley avait donné à Vassé la commande de dix [1]. En voici la raison : pendant que le sculpteur travaillait au marbre de Passerat, la banqueroute des frères Dufour en 1764, dans laquelle Grosley perdit une grosse somme, l'empêcha de donner suite à son projet [2]. Néanmoins le buste de Passerat fut

[1] Ces dix bustes devaient représenter le pape Urbain, le comte Henri de Champagne, Pierre Comestor, Passerat, Dominique Giunti, François Gentil, Mignard, Girardon, Pierre Pithou et François Pithou.

[2] *Annuaire de l'Aube de* 1849, p. 51. On trouvera dans ce même article de M. Corrard de Bréban de curieux détails sur les réclamations de Grosley (en 1772) à la suite de la maladresse de plusieurs ouvriers qui, chargés de blanchir les murs de l'hôtel de ville, se persuadèrent que les bustes étaient compris dans leur ouvrage. On eut beaucoup de peine à rendre au marbre le poli qu'il avait perdu. L'affaire fit beaucoup de bruit à l'époque. Grosley, qui avait des attaches nombreuses par sa haute situation, inséra une lettre au sculpteur Vassé dans le *Magasin*

terminé et exposé au Salon de 1765; il a pris place à côté des quatre autres à l'hôtel de ville de Troyes, et aujourd'hui dans les galeries du musée de la même ville. La correspondance qui a dû être échangée pour ce dernier envoi, et le reçu de Vassé pour ce dernier travail, n'ont pu être retrouvés. Ils n'existent certainement pas dans les archives municipales de Troyes.

Successivement[1] membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1751), professeur en la même Académie (1761) et dessinateur de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres après la mort de Bouchardon, son maître (1762), Louis-Claude Vassé mourut au Louvre, où il logeait[2], le 30 novembre 1772[3].

Un rapport d'expert, du 11 avril 1774, que possèdent les Archives nationales[4], nous donne quelques renseignements précieux sur la famille du sculpteur et sur les biens qu'il délaissa. Il commence en ces termes :

« L'an mil sept cent soixante quatorze, le lundy unziesme jour « du mois d'avril, de relévée, nous, Jean-François Jacob et Pierre-

encyclopédique (novembre 1772), en réponse à un article du *Mercure de France* (octobre 1769). On alla même jusqu'à tourner Grosley en ridicule dans des placards odieux et ingrats qu'on distribuait dans les rues de Troyes, et aussi dans une brochure qui a survécu : *la Ramponide, ou Critique des éphémérides troyennes*. (Bibliothèque historique du P. Lelong, n° 34315.)

[1] Il avait obtenu le prix de Rome en 1739. (*Archives de l'Art français*, t. V, p. 292. — *Procès-verbaux de l'Académie de peinture*, t. V, p. 257.)

[2] Sa vente se fit l'année suivante. Dans sa *Bibliographie générale des Beaux-Arts* (n° 2690), M. Duplessis indique le *Catalogue des sculptures, peintures et gravures de M. Vassé*, par F. Basan (Paris, in-12, 1773), brochure que je n'ai pu trouver à la Bibliothèque nationale. Toutefois Charles Blanc en a donné de courts extraits dans son *Trésor de la curiosité* (t. I, p. 210).

[3] Et non le 1er décembre, comme on l'a toujours répété (Mariette, *Archives de l'Art français*, Ch. Blanc, Bellier, *Catalogue du Musée du Louvre, Catalogue du Musée de Troyes*, etc.). Son acte de décès, tiré des Archives de la paroisse Saint-Germain l'Auxerrois, et publié par M. H. Herluison (*Actes de l'état civil des artistes français*, 1872, p. 444), est assez explicite : « Le mardy 1er décembre 1772. Sr Louis-Claude Vassé... âgé d'environ cinquante-quatre ans, époux de dame Marie Huel (*sic*) Delépine, *décédé d'hier*, à 3 heures de relevée, au château du Louvre. » Sa mort fut notifiée à l'Académie dans sa séance du 5 décembre. « En ouvrant la séance, le Secrétaire a notifié la mort de M. Vassé, Sculpteur, Professeur, décédé à Paris, au Louvre, le premier du présent mois, âgé de 55 ans et demi. » L'erreur doit venir, comme souvent, de ce qu'on a noté la date du service funéraire au lieu de celle de la mort.

[4] Archives nationales, Z. 7250.

« François Lardant, architectes jurés experts des bastimens en titre « d'office, en conséquence de la réquisition qui nous a esté faitte « par dame Marie Huët de Lépine, veuve du sieur Louis-Claude « Vassé, sculpteur du Roi, professeur de son Académie Roïalle de « peinture et sculpture, et dessinateur de l'Académie royalle des « inscriptions et Belles-Lettres, en son nom à cause de la commu- « nauté de biens d'entre eux, qu'elle a acceptée, d'une part; le « sieur Louis Vassé, étudiant en architecture, la damoiselle Adé- « laïde-Jeanne Vassé, et la demoiselle Constance Félicité Victoire « Désirée Vassé, frère et sœurs, tous trois enfans dudit sieur et « dame Vassé, mineurs émancipés d'âge par lettres obtenues en la « chancellerie du palais à Paris le douze décembre mil-sept-cent- « soixante-douze, et entherinées par sentence du Châtelet du seize « dudit mois, procédans sous l'autorité et assistance du sieur « Claude Bacarit, architecte [1], curateur à leur dite émancipation et « tuteur à leurs actions....., les dits sieur et damoiselles Vassé, « héritiers chacun pour un tiers dudit feu sieur Vassé, leur père, « d'autre part;

« De nous trouver cejourd'huy, deux heures de relevée, d'abord « en une maison située en cette ville, à l'encoigneure de la rüe de « La Ville l'Évesque, anciennement nommée la rüe Verte, et fai- « sant face sur la petite place ou carrefour ouquel abboutissent de « ce costé les rües de Surésne et des Saussayes, fauxbourg Sainct « Honoré [2]; et ensuitte, au jour qui sera convenu, en une autre « maison et dépendances assises grande rüe du village de Ville- « momble [3], entre Bondy et et le Raincy; à l'effet par nous de « visitter l'une et l'autre de ces maisons, de fixer la valleur de « chacune d'icelles, et du tout dresser procès-verbal en la manière « accoutumée.....

« Nous estimons le tout (de la propriété de Villemomble) dans son « état actuel, ainsi qu'il se comporte de fond en comble, s'étend « de toutes parts, circonstances, dépendances et appartenances, « sans réserves quelconques, valloir en partage la somme de

[1] Claude Bacarit, architecte des bâtiments du Roi, beau-frère de Cl. Vassé, a apposé sa signature sur l'acte de décès rapporté ci-dessus.

[2] D'après ce même document, la maison avait été achetée par Vassé, le 22 mars 1757, au sieur Léger Langiboust.

[3] Villemomble, commune, canton Vincennes (Seine).

« 8450 livres. Récapitulation de nos susdites estimations : maison « à Paris, rüe de la Ville l'Evesque, 38500 livres; et présente « maison à Villemomble et héritages, 8450 livres. Totalité : « 46950 livres. »

On peut être frappé du silence des contemporains de Vassé sur son talent. Sa tombe se ferma sans un mot d'amitié[1]. Seul, Diderot, qui a parlé quelquefois de lui et l'estimait fort, nous fait connaître le mot de l'énigme. « Le caractère moral de Vassé[2] n'était pas d'une « réputation aussi intacte que ses talens; il n'était pas aimé dans « son corps, et il passait pour sournois et tracassier[3]. » Ailleurs, le critique imprime cette note : « Je n'aime pas Vassé : c'est un « vilain. Mais rappelons-nous notre épigraphe : *Sine irâ et studio.* « Soyons justes et louons ce qui le mérite, sans acception de per- « sonne[4]. » Quelques années après, il inscrivait la mention *Très-bien* au-dessous du « modèle en petit d'un monument relatif au cœur de la feue reine qui doit être placé à Nancy, dans l'église de Bonsecours[5] ». Et Diderot ne craignit pas d'appeler Vassé « un « artiste très-distingué et par conséquent très-regrettable, dans un « temps où la disette d'habiles gens se fait de plus en plus sentir[6]. »

Quel plus bel éloge peut-on faire du talent?

HENRI STEIN,
Secrétaire de la Société historique et archéologique du Gatinais, à Fontainebleau.

Paris, mars 1886.

[1] Il s'était successivement brouillé avec Bouchardon, son maître, avec Pajou et avec Pigalle par manque de délicatesse.

[2] Son portrait physique nous a été conservé. Il est signé Étienne Aubry et se trouve à l'École des Beaux-Arts, à Paris.

[3] *Correspondance de Grimm et de Diderot* (édition 1829), t. VIII, p. 112.

[4] DIDEROT, *Salon de* 1767.

[5] DIDEROT, *Salon de* 1771.

[6] *Correspondance de Grimm et de Diderot* (édition 1829), t. VIII, p. 111.

XIX

GABRIEL ALLEGRAIN

SCULPTEUR AU PORT DE ROCHEFORT.

Sur les registres paroissiaux de Notre-Dame de Brouage (Charente-Inférieure), je lis, à la date du 12 août 1768, l'acte suivant : « Gabriel Allegrain, de la paroisse de Saint-Nicolas-des-Champs, officier de Sa Majesté à la Monnaie de Paris, et sculpteur pour le Roi au port de Rochefort, membre de l'Académie de Paris [1] et de Saint-Luc de Rome [2], demeurant à Rochefort, paroisse de Saint-Louis depuis quatre ans, fils de Gabriel-Christophe Allegrain, sculpteur du Roi et professeur de l'Académie de sculpture et peinture de Paris, aussi officier de Sa Majesté à la Monnaie de Paris, et de feue Geneviève Pigalle, de la Ville de Paris », épouse « Marie-Anne Bagnère, veuve de Michel Brouillaud, chevalier, chirurgien-major de l'hôpital militaire de la ville et place de Brouage, demeurant en ladite ville, fille de feu Pierre Bagnère, maître chirurgien, et de Marie-Anne Levesque ».

Aucun historien local n'a parlé d'Allegrain, et l'*Histoire de Rochefort* de Viaud et Fleury ne le cite même pas. Gabriel Allegrain était d'une famille d'artistes peintres, statuaires, paysagistes, sculpteurs, que les biographies ont à peu près oubliée et sur laquelle Jal, *Dictionn. critique*, p. 23, a donné de nombreux détails.

Gabriel avait succédé à Bourguignon, mort le 3 mars 1762, à Rochefort. La place vacante avait été disputée, et le ministre hésita deux années entre plusieurs candidats; enfin il eut la place et entra au service de la marine, le 1er juin 1764, aux appointements de

[1] Évidemment de l'Académie de Saint-Luc, car son nom ne figure même pas comme agréé ni dans les listes de l'Académie royale publiées dans le premier volume des anciennes *Archives de l'Art français*, ni dans les *Procès-verbaux*. (A. de M.)

[2] Son nom ne se trouve pas dans les listes données par Misserini, *Memorie per servire a la storia della Romana Academia de S.-Luca*. Roma, 1823, in-4°.

1,500 livres. « Il devait cette faveur au célèbre sculpteur Jean-Baptiste Pigalle, son oncle. Gabriel Allegrain était fils du statuaire Gabriel-Christophe Allegrain, qui avait épousé, le 7 février 1733, Geneviève-Charlotte Pigalle, âgée de 20 ans, fille de feu Jean Pigalle, maître menuisier, et sœur de Jean-Baptiste. Il était né le 29 octobre de la même année, et, le 30, eut pour parrain Gabriel Allegrain, peintre de l'Académie royale, et pour marraine Geneviève Le Dreux, veuve de Jean Pigalle, maître menuisier. Il avait donc 31 ans quand il vint à Rochefort, et 35 à l'époque de son mariage. Il fut, dit Jal, p. 25, chef des travaux de sculpture exécutés dans l'arsenal pour les poupes, les proues et les galères des vaisseaux, charge qu'avait remplie avec tant de succès Pierre Puget à Toulon et que remplissait un des Caffieri à Brest. » Il resta à Rochefort près de dix ans, jusqu'en 1774, où il obtint sa retraite avec 400 livres de pension sur les fonds de la marine. Il fut remplacé par le sieur de Lizy, à partir du 17 août 1776. Jal a publié sur lui les deux notes suivantes, extraites des archives de la marine : « M. de Ruis, consulté sur les représentations, que le sieur Allegrain, maître sculpteur à Rochefort, aux appointements de 1500 livres, a faites sur la modicité de son traitement, rend les meilleurs témoignages du zèle, des talents et de la conduite de cet artiste ; il ne le trouve pas assez payé, et demande pour lui un supplément d'appointements de 400 livres. M. d'Orvillers, commandant de la Marine, a aussi sollicité de lui-même cette augmentation pour le sieur Allegrain. Il est certain que ce sculpteur, qui est neveu de M. Pigalle, trouverait à s'employer plus avantageusement, si on ne lui faisait dans la marine un sort honneste. » Au bas de cette note, on lit ces mots de la main du Ministre, M. de Sartines : « Bon pour gratification de 300 livres. » (11 décembre 1767.) La note suivante est relative à sa pension : « Monseigneur a accordé sa retraite avec 400 livres de pension sur les fonds de la marine. Le sieur Allegrain est remplacé par le sieur de Lizy qui jouira de 1000 livres d'appointements. Le tout aura lieu du 17 août 1773.

« Des Champs. »

Gabriel Allegrain fut échevin de la ville de Rochefort en 1774.

Où et quand mourut-il? On l'ignore. Il vivait encore en 1779. Des recherches sur lui dans les archives de la marine à Rochefort n'ont

donné aucun résultat. Il faut donc se borner aux quelques renseignements cités plus haut. C'est peu : mais il y a un point fixé maintenant. D'autres seront plus heureux.

Louis AUDIAT,
Président de la Société des Archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis, à Saintes.

XX

NOTES BIOGRAPHIQUES SUR LAVALLÉE

SECRÉTAIRE GÉNÉRAL DU MUSÉE DU LOUVRE DE 1804 A 1816.

La campagne d'Égypte terminée, l'Empereur qui avait apprécié le mérite d'un homme de « moyenne taille, à la physionomie très-« spirituelle, au front un peu chauve, aux yeux vifs, aux manières « élégantes et faciles [1] », le baron Denon (Dominique-Vivant) [2], le nomma directeur général des Musées. M. Denon, qui avait été le conservateur d'une collection de pierres antiques formée par Louis XV pour favoriser les goûts de madame de Pompadour, après avoir séjourné à Saint-Pétersbourg, à Stockholm, en Suisse, où il fit à Ferney le portrait de Voltaire, quitta ce dernier pays pour aller rejoindre le comte de Clermont d'Amboise, ambassadeur de Naples; il y resta sept ans, puis il vint à Rome, où le cardinal de Bernis, ambassadeur de France, réunissait le cercle le plus éclairé de l'univers. Le baron Denon y développa son goût, et se rendit digne d'occuper les hautes et honorables fonctions qu'il remplit pendant plus de quinze ans.

Formant, pour son compte, une nombreuse collection de tableaux

[1] *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. le baron Denon, membre de l'Académie des Beaux-Arts,* par M. DE PASTORET, lu dans la séance publique annuelle des cinq académies, le 25 octobre 1851.

[2] Né à Châlon-sur-Saône, le 4 janvier 1747, mort à Paris, le 27 avril 1825.

et dessins qui fut dispersée après sa mort, le directeur des Musées avait adopté une marque qui prouvait son désir d'atteindre à la perfection dans le choix qu'il faisait des œuvres d'art. On n'aime guère à quarante ans ce qu'on a choisi à vingt ans. Il est donc bon d'épurer les objets inférieurs, et de les remplacer par d'autres plus dignes d'attirer l'attention. Préoccupé de cette idée, M. Denon avait fait graver un cachet au milieu duquel était un D majuscule, et au-dessus une abeille, et au-dessous un crible.

L'éloge que M. de Pastoret prononça dans la séance publique annuelle des cinq académies, le 25 octobre 1851, est terminé par ces phrases : « M. Denon se plaisait assez à raconter que, dans son « enfance, une bohémienne (car il y avait des bohémiennes au dix-« huitième siècle) lui avait prédit qu'il aurait bien des succès auprès « des dames, assez d'éclat dans les cours, une haute faveur auprès « d'un grand homme, et il trouvait que la bohémienne avait été « bien inspirée. Il avait raison sans doute, et l'on devait l'en croire, « mais la bohémienne n'avait pas tout dit : M. Denon était venu à « bout de quelque chose de supérieur à tous les oracles, de bien « plus difficile que tous les présages : il avait eu de l'esprit, de la « fortune, du talent, du pouvoir, des succès de tout genre, et malgré « tout cela, on lui permit d'être heureux. »

Au bonheur intime vint se joindre, pour M. Denon, un autre bonheur : celui d'avoir pour collaborateur au Louvre M. Lavallée (Louis-Antoine), qui y était entré comme simple employé en 1797, devint secrétaire général, et, par son intelligence, son zèle et son dévouement, rendit les plus grands services.

Le 4 juin 1804, M. Lavallée prêta serment comme secrétaire général et agent comptable des Musées. Dans un rapport fait, en 1810, par M. Denon, on lit, aux Archives du Musée du Louvre, ce qui suit : « Employé depuis la fondation de l'établissement, il a « la connaissance de son immensité et de ses nombreux détails. Son « amour pour ses devoirs et l'excès de son zèle outrepassent souvent « ses forces et me font quelquefois craindre pour sa vie. Son intelli-« gence et sa capacité, son attachement aux intérêts du Musée me « le rendent aussi précieux que cher. »

Après avoir fait un rapport favorable à quelques autres personnes attachées à l'administration du Musée, M. Denon ajoutait :

« Si je semble ici faire l'éloge de tous les employés, c'est que

« Votre Majesté en est bien servie, et que mon zèle en est plus que « secondé. »

M. Lavallée se montra plus que jamais digne de ces éloges en 1815. Peu de temps avant l'entrée des ennemis à Paris, Napoléon envoya à l'administration des Musées l'ordre de prendre des mesures afin de mettre en sûreté les tableaux et les objets d'art les plus précieux. Cet ordre fut apporté à M. Lavallée par M. de Flahaut, aide de camp de l'Empereur. En exécution de cet ordre, un grand nombre de tableaux furent cachés.

Après la capitulation de Paris, les ennemis demandèrent que les tableaux fussent remis en place, et manifestèrent l'intention de reprendre ceux dont la victoire nous avait enrichis. M. Denon, directeur général, et M. Lavallée refusèrent d'obéir à leurs injonctions. « Les tableaux que vous demandez sont dans l'alcôve du Roi, « derrière son lit, allez les y chercher si vous l'osez, répondit le « secrétaire général[1]. »

Les commissaires prussiens Ribentrop et Eberhart de Grott firent mettre M. Lavallée en arrestation et menacèrent de le faire conduire dans la forteresse de Graudenz, sur la Vistule. Le secrétaire général était décidé à souffrir la captivité plutôt que de céder, mais l'administration reçut du Roi l'ordre de ne pas résister. Alors la spoliation commença. M. Denon protesta avec énergie contre cette violation des traités, puis il donna sa démission, ne voulant pas, disait-il, sanctionner par sa présence l'enlèvement qui allait avoir lieu.

Le baron Gros, dans le discours qu'il prononça aux funérailles de Vivant Denon, dit qu'il eut la douleur, ainsi que toute la France, de voir démembrer le beau Musée du Louvre; il était triste de penser que les monuments les plus précieux des Arts pussent devenir le jouet des armes; l'indignation prenant alors la place de la douleur : « Qu'ils les emportent? s'écriait-il; mais il leur manque « des yeux pour les voir, et la France prouvera toujours, par sa « supériorité dans les Arts, que ces chefs-d'œuvre étaient mieux ici « qu'ailleurs[2]. »

M. Denon n'ayant plus mis les pieds au Louvre, M. Lavallée resta seul chargé de tenir tête aux commissaires ennemis. Il accom-

[1] Lettre de mademoiselle Claire Lavallée, 10 février 1881.
[2] *Gros, sa vie et ses œuvres*, par J. B. Delestre, 2e édition, p. 261-262.

plit cette tâche pénible avec un courage et une adresse dont on trouverait peu d'exemples. « J'ai vu, écrivait le père de mademoiselle Claire Lavallée, fils du secrétaire général des Musées, j'ai vu mon père arracher des tableaux du brancard où les commissaires étrangers les avaient déjà placés, les y reprendre jusqu'à quatre fois lorsqu'on les y avait placés de nouveau, les faire remonter dans la galerie, et les conserver ainsi à force de persévérance et d'énergie. »

Quand les ennemis voulurent reprendre le grand Paul Potter, M. Lavallée s'opposa vivement à ce qu'il fût enlevé. Le débat dura plusieurs jours. Enfin les commissaires étrangers, voulant en finir, donnèrent l'ordre d'aller chercher des soldats à la grand'garde, qui était établie au Louvre, pour les prendre à main armée. Alors M. Lavallée fit fermer les portes et déclara qu'il se défendrait. Ce jour encore, le tableau nous resta; mais le lendemain, le poste de garde nationale qui gardait le Musée fut relevé par les Bavarois. Toute résistance devint impossible, et le tableau fut emporté.

Lavallée avait été décoré par Louis XVIII, pendant la première Restauration. Au retour de l'Empereur, il se hâta de mettre sa croix dans sa poche, ce qui fit dire à Carle Vernet que, bien que Lavallée ne fût pas peintre, il avait fait *une descente de croix*. Le peintre de chevaux et de batailles aimait les jeux de mots, et il les faisait avec beaucoup d'esprit. Après la première représentation de *Maison à vendre* (1801), il se promenait dans le foyer, où vint l'auteur. Vernet l'aborda, et lui dit en lui serrant la main : « Mon « cher Duval[1], vous nous avez trompés, vous nous aviez annoncé « *une maison à vendre,* et vous ne nous laissez *qu'une pièce à* « *louer.* »

Pendant les Cent-Jours, Lavallée fit replacer le buste de l'Empereur dans la galerie d'Apollon. Louis XVIII ne lui pardonna pas cet acte de courtisanerie et le destitua. Le 27 juillet 1816, une pension de 2,000 francs lui fut accordée ; il eut pour remplacant M. de Senonnes, et mourut le 5 février 1818, dans sa cinquantième année. Sa santé était altérée; le chagrin l'avait rendue encore plus mauvaise.

On lit dans la *Gazette de France* du 7 février 1818 :

[1] Duval (Alexandre-Vincent-Pineux), né à Rennes en 1767, mort en 1842.

« Tous les artistes savent combien Lavallée avait puissamment contribué à élever le Musée à ce point de splendeur où il est encore à présent. Son zèle pour ce bel établissement ne s'est jamais démenti, et c'est surtout à des époques difficiles qu'il a su le faire éclater. »

Denon et Lavallée ont eu le bonheur de s'estimer, de s'aimer : ils en ont eu un autre, celui d'avoir tous deux leur portrait peint par Prud'hon. Prud'hon avait eu l'intention de peindre le directeur des Musées en pied, assis dans un fauteuil, la tête vue de trois quarts, regardant le spectateur, les jambes croisées, tenant une médaille et ayant derrière lui des bustes, des statues. Ce portrait n'ayant pas été terminé, le buste a été séparé de la toile et a été acheté à la vente Laperlier, le 11 avril 1867, pour le Musée du Louvre moyennant la somme de 2,000 francs. A la même vente, le lendemain 12, a été adjugé le portrait de Denon sur papier bleu rehaussé de blanc par Prud'hon. (H. 0,26. L. 0,20.) Ce dessin nous initie aux projets de l'artiste. Le portrait de Lavallée (Louis-Antoine) secrétaire général et agent comptable des Musées, depuis 1804 jusqu'en 1816, est peint sur une toile qui a 0,61 de hauteur sur 6,50 de largeur.

Lavallée est vu de trois quarts regardant à droite : il porte une cravate blanche, un gilet jaune droit. Un habit noir qui est boutonné cache une partie de la main droite.

Le portrait est signé et daté des initiales : P. P. P. 1809. L'artiste était alors à l'apogée de son talent.

Cette œuvre remarquable a été achetée avec 2,000 francs qui ont été légués au Musée par mademoiselle Danger morte octogénaire à Orléans, le 9 novembre 1880. Ce portrait appartenait à mademoiselle Lavallée, petite-fille du personnage représenté.

L'érudit bibliothécaire de la ville d'Orléans, M. Loiseleur, publia dans le journal *l'Art* du 5 février 1882 un article dont voici un extrait :

« Le portrait de Lavallée se distingue par les qualités propres au « talent de Prud'hon et que M. Charles Clément a si bien relevées « dans sa vie de l'illustre peintre du *Zéphire* et de *la Justice poursui-* « *vant le crime*. Nul, dit cet excellent appréciateur, ne sut mieux « que lui surprendre l'expression mobile de son modèle, saisir son « caractère intime, moral pour ainsi dire, ses nuances les plus déli- « cates et les plus fugitives. Il était lui-même sensible, impression-

« nable, rêveur, et il donna aux physionomies un caractère tout « particulier, quelque chose de mélancolique et de doux, de tendre « et d'ému, qui touche profondément. Il fixe sur la toile ce souffle, « ce rien, ce tout, l'âme humaine.

« Voilà bien des qualités qu'on retrouve dans l'œuvre magistrale « qui nous occupe. Si l'œil enfoui sous une profonde arcade sour- « cilière indique la fermeté dont le modèle donna tant de preuves, « la bouche aimable et qu'illumine un demi sourire en corrige la « sévérité. La physionomie générale respire la bienveillance en « même temps que la résolution. Grâce à la science profonde des « demi-teintes, la tête puissante se détache avec un relief extraor- « dinaire. On se sent en présence d'un maître homme, et l'on se « demande quel cœur a battu sous cette enveloppe. »

Le baron Gérard, député du Calvados, ayant appris que le portrait de Lavallée était au Musée d'Orléans, donna au Musée une lettre de Lavallée, adressée à son oncle : cette lettre est ainsi conçue :

Paris, le 7 décembre an 1809.

Le secrétaire général du musée Napoléon, à M. Gérard, peintre.

MONSIEUR,

J'ai l'honneur de vous prévenir que M. l'Intendant général de la maison de l'Empereur désire avoir le plus promptement possible une répétition du portrait de Sa Majesté l'Empereur et Roi, que vous avez exécuté pour les Relations Extérieures.

Le prix fixé pour ce portrait destiné à être envoyé à Sa Majesté le roi de Saxe, est le même que celui qui vous a été accordé pour un semblable portrait remis à la Manufacture Impériale des Gobelins, c'est-à-dire six mille francs, plus quatre cents francs pour la bordure qui sera fournie par M. Potrelle, lesquelles sommes seront acquittées sur le budget de 1810.

Je m'empresserai, Monsieur, aussitôt que ces fonds seront disponibles, d'en faire la demande à M. l'Intendant général, afin que vous n'éprouviez aucun retard.

Agréez l'assurance des sentiments distingués avec lesquels j'ai l'honneur de vous saluer.

Signé : LAVALLÉE.

A Monsieur GÉRARD, peintre, Aux 4 Nations.

A propos de cette lettre, je termine en vous communiquant un

fait qui est la preuve de la variabilité de l'opinion humaine. En 1808, le baron Gérard avait été prié par la municipalité d'Orléans de peindre un portrait de l'Empereur qui avait sans doute été payé aussi six mille francs. En 1816, le 22 février, les temps étaient bien changés. Les principaux chefs de l'armée, les premiers administrateurs de la ville, les membres de la Cour d'Appel et des tribunaux furent convoqués pour assister à un auto-da-fé. Sur la place la plus grande, le portrait de l'Empereur avait été apporté ; un bûcher avait été dressé dessous. Le portrait fut accroché la tête en bas, lacéré par un général qui avait dû à l'Empereur tous ses grades, tous ses honneurs, puis brûlé. Le portrait détruit, on trouva au milieu des cendres un buste en marbre blanc de l'Empereur par Chaudet, qui, ayant été noirci par la fumée, fut reporté à la mairie, et brisé à coups de marteau. Il n'est resté de cet acte de vandalisme que la bordure en chêne ornée d'abeilles qui encadre aujourd'hui un très-bon paysage de M. Zuber représentant Dante et Virgile aux enfers, — les abeilles étaient à leur place près de la figure du chantre des Géorgiques, — M. Zuber a obtenu en 1874 une médaille de deuxième classe pour son paysage qu'il a eu la générosité de donner au Musée d'Orléans, qui m'est plus que jamais cher en ce jour, puisque je lui dois l'honneur de me trouver au milieu de vous, heureux de vous remercier du bienveillant intérêt que vous avez prêté à cette lecture.

Eudoxe Marcille,
Président de la Société des Amis des Arts et
Conservateur du Musée, à Orléans.

XXI

DAVID D'ANGERS ET LE BUSTE DU GÉNÉRAL TRAVOT

En 1837, une souscription fut ouverte à Cholet pour l'érection d'un monument à la mémoire du général Travot, et cette souscription s'éleva, en quelques semaines seulement, à plus de 2,000 francs.

Ce ne fut que deux ans après, en 1839, que des pourparlers furent engagés avec David. La Municipalité choletaise qui s'était mise à la tête de la souscription, lui demanda alors, il faut croire, un projet de monument, car, à la date du 7 mai, David répondit :

Paris, 7 mai 1839.

MONSIEUR LE MAIRE,

J'ai l'honneur de vous envoyer ci-inclus le dessin du monument que vous avez l'intention d'élever à la mémoire du général Travaux[1].

Je viens de prendre des informations auprès du fondeur, il n'a pu me donner qu'un prix *aproximatif* n'ayant pas le buste sous les yeux; il pense que le prix de la fonte ne dépassera pas la somme de six cent francs; à l'égard du bronze, il prendrait le bronze à 20 sous par livre et il en faudra à peu près deux cents livres.

Pour le modèle du buste il faudra compter sur une somme de cinq cents francs, tous les frais de moulage compris.

Je vous prie, Monsieur le Maire, d'avoir la bonté de prendre une prompte résolution à l'égard de ce monument, car si vous vous décidiez pour son exécution, il faudrait prendre une décision qui put nous mettre à même de commencer de suite car il faudra du temps pour faire le modèle et ensuite pour le fondre en bronze. A l'égard du piédestal vous pourriez le faire commencer de suite, et je pense que l'inauguration pourrait avoir lieu pour les fêtes de juillet 1839.

Agréez, Monsieur le Maire, l'assurance de la haute considération de votre bien dévoué et très-humble serviteur.

DAVID.

A cette lettre était, en effet, joint un projet de monument que David modifia sans doute dans la suite, car l'inscription esquissée sur la face antérieure du piédestal fut remplacée, dans le projet définitif, par un sabre colossal avec son ceinturon, suspendu et au repos, comme le devait être, après la lutte, celui du glorieux pacificateur, et la face postérieure fut ornée d'un rameau d'olivier, autre symbole de paix, sabre et rameau d'ailleurs en bronze comme le buste lui-même.

Les plans et dessins de David reçurent l'approbation unanime des souscripteurs, et l'Administration choletaise adressa même à

[1] Nous avons tenu à conserver l'orthographe et la ponctuation de David, et nous nous sommes imposé le devoir de le copier textuellement.

l'artiste les éloges les plus flatteurs, si j'en juge par cette lettre en réponse à celle du maire :

MONSIEUR LE MAIRE,

Dans la première lettre que j'eus l'honneur de vous écrire lorsque vous me fîtes connaître le projet que vous aviez d'élever un monument à la mémoire du général Travot, je vous indiquais les prix du fondeur et vous disais en même temps, que mes frais matériels de moulage et d'armature, etc. monteraient à cinq cent francs, qu'à l'égard de mon temps je m'estimais très-heureux de l'offrir gratuitement.

J'éprouve une bien vive satisfaction des choses aimables que vous voulez bien me dire à l'égard de ce travail, l'approbation de mes compatriotes sera toujours une bien douce récompense pour moi.

Agréez, Monsieur le Maire, l'assurance de la haute considération de votre très-humble et bien dévoué serviteur.

DAVID.

Paris, 5 octobre 1839.

Le Maire se mit aussitôt en devoir d'envoyer au généreux statuaire qui offrait si gracieusement son art et son temps, la somme fixée par lui-même pour ses frais, car, à la date du 30 du même mois, David lui en accuse réception, et le remercie en même temps de l'invitation qu'il lui a faite d'assister à l'inauguration du monument :

MONSIEUR LE MAIRE,

J'ai l'honneur de vous accuser réception du mandat de cinq cent francs que vous m'avez envoyé dernièrement.

Je regrette bien vivement que de graves occupations qui me forcent à rester à Paris me privent du plaisir que j'aurais éprouvé de pouvoir assister à l'inauguration du monument, à la mémoire du général Travot. Ce plaisir aurait été augmenté par l'avantage que j'aurais eu, Monsieur le Maire, de passer quelques instants auprès de vous et de mes chers compatriotes.

Agréez, Monsieur le Maire, l'assurance de la haute considération de votre très-humble et bien dévoué serviteur.

DAVID.

Paris, 30 octobre 1839.

L'inauguration du buste de Travot eut lieu le 5 avril 1840. Une plaquette imprimée à Cholet à l'occasion de cette solennité, et inti-

tulée « Relation des fêtes qui ont eu lieu à Cholet les 5 et 6 avril 1840 », confirme le fait et commence ainsi :

« Les habitants de Cholet, pleins d'admiration et de reconnaissance pour les services du brave et vertueux général Travot, pendant les guerres de la Vendée, où il a déployé tant de courage et de modération, et en particulier pour l'intérêt et la sollicitude qu'il n'a cessé de manifester en faveur de cette ville, ont voulu en perpétuer le souvenir en érigeant un monum ent en son honneur, aux frais d'un grand nombre de souscripteurs. L'inauguration du buste du général sur la place qui porte son nom, a donc été fixée au 5 de ce mois. » Et en note, au bas de la page : « Ce buste est l'ouvrage de M. David, de l'Institut, qui a excité la reconnaissance des Choletais par son désintéressement. »

Plus loin, je recueille parmi les discours prononcés au cours de la cérémonie, la péroraison de celui d'un habitant de Cholet, ancien ami et compagnon d'armes de Travot :

« En terminant, dit-il, je vous proposerai l'inscription à mettre au pied du monument que nous venons d'élever; elle m'est inspirée par le grand capitaine de notre siècle. Personne mieux que lui, sans doute, ne savait distinguer les talents, les vertus civiques et militaires des officiers qui ont servi sous ses ordres. Eh bien! Napoléon, sur le lit de mort, distribuant à chacun sa part de gloire, dans ses immortels souvenirs, dit à ce fatal moment : Je donne cent mille francs à chacun des enfants du *brave et vertueux général Travot*. Je propose donc d'inscrire sur le monument ces dernières paroles du grand homme :

Au brave et vertueux général Travot!

« Je demande aussi en terminant, que les souscripteurs pour l'érection du monument votent des remercîments à notre compatriote David, et je ne doute pas qu'un jour notre département n'élève un monument à la mémoire de ce célèbre artiste. »

L'orateur ne se trompait pas, mais quarante années se sont écoulées avant la réalisation de son vœu. Aujourd'hui David a, lui aussi, sa statue au sein de sa ville natale, fière de glorifier ainsi un fils illustre dont le nom est si étroitement lié au sien.

Cholet, plein d'enthousiasme le jour de l'inauguration du buste de Travot, n'eut pas pour lui dans la suite, il faut le recon-

naître, toute l'attention et toute la vigilance auxquelles il avait droit. Dix ans seulement après son érection, le monument se trouvait, en effet, dans un véritable état de délabrement, livré qu'il était chaque jour aux assauts répétés d'une jeunesse toujours avide de méfaits et de destruction.

C'est alors que David, informé du fait et navré d'une telle incurie, se décide à écrire au Maire une lettre où il déplore avec amertume l'abandon dans lequel on laisse une œuvre chère à son cœur de patriote :

MONSIEUR LE MAIRE,

Plusieurs personnes qui ont visité le buste du général Travot m'ont exprimé la peine qu'elles avaient éprouvée, en voyant un monument d'hier, pour ainsi dire, déjà réduit à l'état de ruine; ainsi, par exemple, le sabre qui était sur le piédestal a disparu [1], la branche d'olivier est à moitié arrachée; ces symboles étaient pourtant significatifs pour caractériser un monument élevé an guerrier pacificateur. Ne serait-il pas possible de remettre le sabre, de le consolider par des écrous fortement scellés dans le granit, enfin de placer autour du monument une grille en fer assez éloignée pour empêcher *la malveillance stupide* de le dégrader journellement? Cette dépense serait, je crois, fort minime.

J'espère, Monsieur le Maire, que vous voudrez bien excuser la liberté que j'ai prise de vous écrire à ce sujet, et être assuré que je cède bien plus à la convenance morale et au patriotisme Angevin qu'à la vanité puérile d'un auteur.

Agréez, Monsieur le Maire, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

DAVID, d'Angers.

Paris, 12 décembre 1850.

Lors de l'érection du buste de Travot, la place qui porte son nom n'était pas, comme aujourd'hui, une belle place carrée, exhaussée de plusieurs marches au-dessus du niveau des rues qui l'entourent sur ses quatre côtés. C'était une prairie en contre-bas de ces rues, au milieu de laquelle fut élevé le monument. C'est ce qui explique pourquoi, en 1859, lorsqu'on remblaya définitive-

[1] Nous l'avons trouvé, avec la branche d'olivier, dans les combles de l'Hôtel de ville, et déposé au Musée d'Archéologie, en attendant que nous puissions le faire placer au Musée des Beaux-Arts et sceller sur un piédestal en bois exactement semblable au piédestal de granit élevé primitivement.

ment la prairie, et qu'on créa la nouvelle place, on fut obligé de démolir le monument et de transférer le buste à l'Hôtel de ville, où il fut placé dans l'embrasure de la grande fenêtre éclairant l'escalier. Il y resta jusqu'en 1877, époque où un colonel du 135e régiment d'infanterie, en garnison à Cholet, prit l'initiative de faire élever par ses soldats, dans notre Jardin public, un piédestal en briques recouvertes de plâtre, sur la face antérieure duquel fut moulé, avec une couronne de chêne, un glaive antique. Le travail terminé, on transporta le buste de Travot sur ce nouveau piédestal où il se trouve encore à présent. Mais, comme on devait s'y attendre, le plâtre, sous le soufle humide du vent d'ouest, s'est peu à peu soulevé et détaché, et la brique reste à nu en beaucoup d'endroits. Avouons d'ailleurs que ce socle en platras est indigne et de Travot et de David, indigne de tous également. Aussi, en présence d'un pareil état de choses, notre devoir, croyons-nous, est tout tracé.

Aujourd'hui qu'existe à Cholet une Société comprenant près de 200 membres, et fondée (les convenances m'empêchent de dire par qui) dans le but d'y créer un Musée et d'y développer le goût des sciences et des arts, cette Société doit réclamer de l'Administration municipale, ou bien le rétablissement du monument de Travot sur la place qui porte son nom, d'après le plan même de David existant aux Archives de la mairie [1], et en agissant ainsi on ne ferait que se conformer à l'intention des anciens souscripteurs qui ont expressément voulu pour Travot un monument public, visible à tous les yeux, là où ils l'ont érigé; ou bien la translation du buste au Musée, où sa place est toute marquée, près du beau et majestueux moulage de la statue de Bonchamps acquis par souscription publique, il y a deux ans.

Là, nos enfants pourraient au moins admirer, l'une à côté de l'autre, les deux plus nobles figures de la grande épopée vendéenne. Ces deux œuvres de notre illustre compatriote réunies là, dans un même local, feraient ainsi éclater davantage à leurs yeux la gloire et le génie du maître, et leur rappelleraient en même temps que les deux héros qu'elles représentent, ennemis pendant

[1] Depuis la rédaction de cette note, le Conseil municipal de Cholet, à la suite du rapport à lui adressé par la Commission des Beaux-Arts de notre Société, a, dans sa séance du 12 janvier dernier, décidé le rétablissement du monument de Travot sur la place portant le nom du général.

leur existence par le fait d'événements indépendants d'eux-mêmes, doivent maintenant être confondus par eux dans le même sentiment d'admiration et de reconnaissance.

Docteur Léon Pissot,
Président de la Société de Sciences, Lettres et Beaux-Arts, à Cholet.

XXII

JEAN-FRANÇOIS LE BRETON

PEINTRE, ANATOMISTE ET PHYSICIEN

PROFESSEUR A L'INSTITUTION DES SOURDS-MUETS EN 1821.

Parmi les hommes oubliés de nos provinces de l'Ouest, il en est un dont le nom n'a pas encore été prononcé, croyons-nous, aux sessions annuelles des Sociétés des Beaux-Arts.

Qui se souvient même dans la Mayenne, où il naquit dans la seconde moitié du siècle dernier, de ce peintre, anatomiste, physicien, professeur à l'Institution royale des Sourds-Muets, auteur de plusieurs ouvrages sur la perspective et sur l'enseignement du dessin, qui fut en outre un homme de bien? Nous pourrions même citer plus d'un chercheur du département qui n'a pas accordé à Le Breton toute l'attention à laquelle il a droit.

Ce fut à Bonchamps, petite commune située à quelques kilomètres de Laval, que Jean-François Le Breton vit le jour, le 22 août 1762.

Sa famille qui était ancienne, nous dit M. du Rosoir, fut réduite après de nombreux revers de fortune à exercer l'humble métier de tisserand.

La première enfance de Le Breton s'écoula dans des occupations vulgaires, maniant du matin au soir le monotone dévidoir à fil! A quatorze ans seulement il obtint une bourse au collége de Laval, et quelques personnes dévouées lui procurèrent les livres les plus nécessaires à son éducation.

Il fut assez rebelle et montrait peu d'aptitude pour l'étude des lettres, en revanche il avait un facilité surprenante pour le dessin et les sciences physiques.

Ses professeurs émerveillés favorisèrent ses goûts et le laissèrent suivre son penchant pour les Sciences et l'art du Dessin, au détriment de l'étude des langues anciennes.

Le jeune Le Breton dessinait sans cesse, surtout les plantes et les animaux qu'il affectionnait tout particulièrement; d'un esprit chercheur, méditatif et observateur, il construisit avec une adresse surprenante de petites pièces mécaniques qui faisaient l'admiration et l'étonnement de ses maîtres.

Une vieille tour abandonnée se trouvant dans l'enclos du collége lui servit d'atelier, et là, il broyait lui-même ses couleurs, préparait les toiles qu'il avait tissées et reproduisait les traits de ses professeurs et de ses compagnons d'étude.

Aimé de tous, grâce à son caractère modeste, doux et affectueux, on le surnomma *le Prodige*, et il ne s'en montrait pas *plus fier pour cela*.

Il se résignait avec la plus grande docilité à quitter de temps en temps sa vieille tour enguirlandée de lierre, son cher et pittoresque atelier du collége, pour retourner à la cave sombre et froide de Bonchamps et remplacer au métier son vieux père malade et incapable alors de subvenir aux besoins de sa famille. Ses études furent souvent interrompues de la sorte, mais ce courageux enfant reportait à tisser toute son aptitude, son adresse, et semblait fier de pouvoir se rendre utile aux siens; ce fut alors dans ses longues veillées qu'il sculpta un Christ en bois et de saintes images commandée à vil prix pour orner les chapelles du voisinage, œuvres pleines de naïveté et bien incorrectes, il est vrai, mais prouvant toujours son goût et sa vocation.

Un compatriote de Le Breton nous a communiqué le détail suivant, et, malgré sa puérilité, nous nous permettons de le consigner ici : « A l'époque où les expériences des aérostats par Charles et « Robert occupaient tous les esprits de France, l'écolier de Laval, « qui avait trouvé de lui-même le moyen de produire l'air inflam- « mable par la décomposition de l'eau, fit un aérostat, qui partit des « *Jardins de Bel-Air*, à la grande joie et stupéfaction des bons « Lavalois qui témoignèrent leur admiration par des vivats et même « par des salves d'artillerie. »

Il ne faut pas oublier que les notions les plus primitives de physique, aujourd'hui si répandues, étaient alors bien rares. Dans un âge avancé, Le Breton aimait à raconter avec les plus grands détails cet épisode de sa jeunesse, qui avait mis le comble à sa réputation dans sa ville natale.

Il avait alors vingt ans, et se vit attribuer, par la municipalité, la somme de douze cents livres pour aller à Paris faire de sérieuses études de peinture. Sa famille ajouta quelques écus, modeste héritage de sa mère qu'il venait de perdre.

Il fit le voyage à pied, plein de courage et d'espérance, et déposa en arrivant dans la grande ville, sa *fortune* chez un banquier, M. Jaume, à qui il avait été recommandé et qui se prit tout de suite d'une vive affection pour lui. M Jaume ne ménagea pas les bons conseils à son jeune protégé et lui fit compter régulièrement 12 francs par semaine !... 12 francs ! cela put suffire cependant à notre artiste, qui ne perdit pas sa gaieté habituelle, son courage et son amour du travail, accoutumé depuis son enfance aux privations de toutes sortes.

Après avoir suivi pendant quelque temps l'école gratuite de dessin fondée par Bachelier, Le Breton entra dans l'atelier de David et de Vincent; sous la direction de ces maîtres, notre studieux élève fit de rapides progrès.

Mais, toujours désireux de s'instruire, il se passionna pour les études anatomiques, et se fit nommer préparateur d'anatomie au cours de l'illustre Sue, membre de l'Académie de chirurgie et de l'Académie de peinture et de sculpture, qui se plaisait à louer le zèle, l'adresse et l'intelligence de son élève.

Le Breton occupait alors une mansarde et faisait bourse commune avec un ami, jeune homme très-timoré, ayant une horreur profonde pour les dissections anatomiques. Nous renonçons à décrire toutes les ruses et les précautions que Le Breton employait pour dissimuler à son camarade, dans un si petit espace, tout ce que notre *chirurgien-coloriste*, comme on l'appelait à l'école, prenait à l'amphithéâtre pour disséquer la nuit !...

Heureusement que son compagnon de mansarde était un profond dormeur, et, détail d'un naturalisme effrayant, c'était quelquefois dans le lit ou Le Breton prenait quelques heures de repos qu'il cachait ce que le poëte latin eût appelé *membra disjecta*.

Enfin tous ces efforts furent récompensés, cette série de mauvais

jours et d'épreuves finit, et l'élève Le Breton devint maître à son tour. Avec quelle ardeur il professa sa nouvelle méthode du *dessin d'après nature!* Il s'était épris de toutes les merveilles de la création et aimait à rappeler à ses nombreux élèves le mot du philosophe Jean-Jacques. — « L'art de dessiner est toujours bon à quelque chose! »

Il sculpta une série de modèles reproduisant les formes et les proportions générales de la tête; ces modèles ont été depuis perfectionnés et vulgarisés, mais Le Breton fut un des premiers à en préconiser l'usage, et il est juste de ne pas l'oublier.

Son atelier fut vite renommé, on y vint en grand nombre, hommes du monde et artistes de profession, élèves des deux sexes se disputèrent ses leçons. Beaucoup pendant l'émigration durent être reconnaissants à ce novateur qui leur avait appris en peu de temps, dégagés de la vieille routine, les principes du dessin d'après nature et de la perspective.

Que de femmes jeunes et élégantes, ayant suivi par mode et par genre l'atelier de Le Breton, utilisèrent leur talent en pays étranger et y trouvèrent des consolations et même des moyens d'existence!

Quand la Révolution éclata, Le Breton ne se mêla pas à la politique, il continua à donner des leçons, le plus souvent gratuites, n'oubliant pas ceux qui l'avaient au début de sa carrière accueilli et encouragé.

Dans la préface du *Traité de perspective* publié par madame Jarry de Mancy, fille de Le Breton, nous trouvons les lignes suivantes : « Mon père, pendant la Révolution et même pendant la « Terreur, continua de donner des conseils et des leçons à madame « Helvétius en prison, et quand *l'élève* eut dessiné tout ce qui se « trouvait à sa portée, il fallut un modèle, — Toute communica- « tion en dehors étant interdite, ce fut le gardien qui posa. »

Madame Helvétius, personne ne l'ignore, était la femme du philosophe et littérateur de ce nom et la célèbre amie de Turgot et de Franklin, née en 1719 au château de Ligniville en Lorraine, *l'élève* avait donc alors soixante-seize ans [1]!...

Le Breton dessinait avec une verve inépuisable et une incroyable facilité, ses démonstrations étaient d'une clarté parfaite, son ensei-

[1] Nous trouvons dans la longue liste des élèves de Le Breton quantité des grands noms de l'époque : il donna aussi des leçons à la princesse Borghèse et à la reine Hortense.

gnement oral plein de chaleur et d'intérêt, mais la Méthode Le Breton n'eût pas vu le jour (tant le travail d'une rédaction littéraire était incompatible avec son caractère ardent) s'il n'eût eu près de lui son élève et sa fille que nous venons de citer, madame Adèle Jarry de Mancy, qui rédigea, sous la dictée de son père, les deux ouvrages dont voici les titres.

1° *Traité de Perspective simplifiée*, par madame Adèle Le Breton, peintre et professeur de Perspective, Élève de son père, chez l'auteur à Paris, rue du Pot-de-Fer, n° 20, avec un Atlas et cinquante-sept planches gravées par Hocquart jeune d'après les dessins de J. F. Le Breton.

2° *Le dessin d'après nature et sans maître*, suivant la méthode du professeur Le Breton, — consistant à faire dessiner d'après nature dès la première leçon, par madame Jarry de Mancy née Adèle Le Breton, à Paris, chez l'auteur, 1830, avec Atlas de trente-deux planches lithographiées [1].

Attaché pendant de longues années au couvent des Bénédictines anglaises, il fut nommé en 1821 professeur à l'Institution Royale des sourds-muets, fonction qu'il occupa jusqu'à la fin de sa vie. « Mon habitude, dit Le Breton, de considérer le dessin comme une « espèce de langage, me facilite beaucoup mes rapports avec ces « infortunés, qui, dès la première leçon, me comprennent parfaite- « ment ; le dessin nécessaire aux muets devrait être aussi pour les « parlants une seconde sorte d'écriture, qui serait d'un grand « secours dans beaucoup de circonstances, écriture dont la science « de perspective tiendrait lieu d'orthographe. »

Malgré nos recherches aux archives des Sourds-Muets, mises gracieusement à notre disposition par M. Alard, nous n'avons pu trouver qu'une seule lettre adressée à M. de Montalivet par Le Breton, peu de temps avant sa mort.

Le Breton ne consacra pas cependant tout son temps au dessin, dès son enfance il avait un penchant sérieux pour l'étude de la physique et de la mécanique, et pendant trente années de son existence il se forma un des plus beaux cabinets : plusieurs appareils furent créés par lui ou lui durent de nombreux perfectionnements.

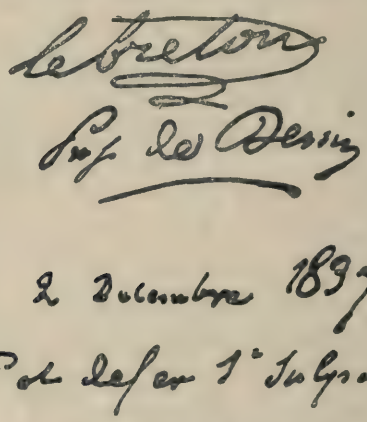
[1] Nous regrettons de ne pouvoir analyser ici ces deux ouvrages devenus rares, mais que l'on peut consulter à la Bibliothèque nationale.

Terminons cette notice en rappelant une anecdote sur Le Breton qui démontre son caractère, son esprit et son courage.

Peu de temps après avoir sauvé, au péril de ses jours, un malheureux qui se noyait, pendant les jours les plus sombres de la Révolution, Le Breton, étant dans son atelier, vit entrer un inconnu, un prêtre qui, traqué par les agents du Salut Public, venait chercher un refuge près de lui. On fouillait les maisons voisines, le temps était précieux, en quelques minutes notre peintre cache le fugitif sous des tentures derrière un chevalet sur lequel une grande toile blanche attendait l'inspiration du peintre. Il se met aussitôt à tracer avec un sang-froid et une vivacité vertigineuse une des scènes les plus émouvantes de la Révolution, les terribles visiteurs, après avoir munitieusement inspecté tous les coins et recoins des étages inférieurs de la maison, envahissent l'atelier de l'artiste et le trouvent tranquillement au travail. Émerveillé de la belle composition patriotique, le chef de la bande demande séance tenante à être portraituré au centre du tableau, ce fut fait à la grande satisfaction du commissaire et des soldats qui s'éloignèrent enfin!

L'hôte involontaire, à moitié mort de peur, était évanoui, mais grâce à la courageuse présence d'esprit et au talent de Le Breton, le malheureux proscrit fut sauvé.

Nous avons pu nous procurer l'acte de naissance de Le Breton, dont on trouvera la copie en annexe à ce mémoire. Nous nous sommes



également procuré la reproduction photographique d'un portrait de Jean-François Le Breton gravé par Le Bouvier, et un calque de sa

signature. L'acte de décès a été détruit en 1871 ; nous avons seulement trouvé, dans les registres du cimetière Montparnasse, que Le Breton, mort le 29 janvier, à l'âge de soixante-quinze ans, fut enterré le 31 janvier 1838 et exhumé sept années plus tard, le 16 janvier 1845, pour être transporté dans la même tombe que sa femme.

Il ne reste malheureusement plus aucune trace de monument, rappelant le nom de notre compatriote.

Tancrède ABRAHAM,
Vice-président de la Société des Arts Réunis de la Mayenne et Conservateur du Musée de Château-Gontier.

ANNEXE

Extrait littéral du Registre des Baptêmes et Mariages de la Paroisse de Bonchamp (Mayenne) pour l'année 1762.

Aujourd'hui vingt quatrième jour d'août mil sept cent soixante deux. Jean François né d'hier au soir du légitime mariage du s^r Jean Breton, m^d tisserand de ce bourg et de demoiselle Françoise Loret, a été baptisé par nous, prêtre vicaire soussigné, ont été parrain Jean Loret f^r de la Bouverie grand père maternel de l'enfant et marraine demoiselle Jeanne Langlois épouze du f^r François Breton sa grand-mère paternelle tous demeurans en ce bourg qui ont signé avec nous le père susdit a été présent et a signé.

Le Registre est signé : — Loret Jean, Jeanne Langlois Breton, François Breton, Jeanne Lefaucheux, Jeanne Breton, J. Chamaret, prêtre vicaire.

XXIII

LETTRES INÉDITES DE SCHNETZ

A PAUL BAUDRY

« J'ai eu la bonne fortune d'être un des derniers amis de « M. Schnetz, je l'ai aimé et honoré, et la tâche que me donne

« l'Académie de lui rappeler cet éminent artiste m'est douce » ; c'est ainsi que Paul Baudry commençait à l'Institut, en 1874, sa notice sur Schnetz, auquel il avait succédé dans cette illustre Compagnie.

Qu'il nous soit permis d'apporter notre modeste tribut d'hommages à celui dont la France déplore aujourd'hui la perte.

Les œuvres remarquables qu'il a laissées lui ont conquis une des premières places parmi nos artistes contemporains, et son nom appartient désormais à l'histoire, entouré de l'auréole de l'immortalité.

Nous ne ferons que lui restituer ce que nous devons à sa bienveillance pour nous. A la suite de notre lecture de la Sorbonne de l'année dernière, où nous nous étions occupé également de Schnetz, et de ses rapports avec les principaux artistes de son époque [1], Paul Baudry voulut bien nous communiquer les lettres qu'il tenait de son ami. Nous les publions ici comme un témoignage de l'estime que les deux artistes professaient l'un pour l'autre.

La première de ces lettres venant de Rome, où Schnetz était alors directeur de l'Académie de France, est datée du 30 mai 1865.

« Mon cher Baudry, lui écrit-il, vous avez dû voir, il y a quelques « jours, sur l'enveloppe d'une lettre de M. Ulmann : Je vous écrirai « par le premier courrier. Je tiens donc ma parole aujourd'hui. Je com- « mence par vous dire que votre lettre m'a procuré une lecture de « quelques minutes fort agréable par les détails intéressants qu'elle « contient et par les aimables sentiments qu'elle exprime. Vous « voilà de nouveau dans cette Babylone, lisez Paris, où toutes les « agitations physiques et morales sont incessantes et auxquelles il « faut prendre part si l'on ne veut pas être bousculé et renversé « par la masse des convoiteurs de toute espèce ; je ne sais si le mot « est bien français, mais je suis sûr que vous le comprendrez. Vous « aviez déjà été obligé de vous débattre au milieu de cette cohue et « vous vous en étiez tiré en homme d'esprit et de bon sens que « vous êtes. Il en sera de même encore aujourd'hui, le calme de « quelques mois que vous venez de savourer dans la Ville éternelle « vous aura donné des forces nouvelles pour marcher plus sûre-

[1] *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts tenue à la Sorbonne en* 1885. P. 316.

« ment au noble but que vous vous êtes proposé, et vous avez déjà « parcouru une très-grande partie du chemin. Courage donc et « confiance!

« Maintenant que vous allez avoir un grand atelier, vous pourrez « exposer vos copies de la *Chapelle Sixtine*. Vous me direz l'effet « qu'elles auront produit sur nos soi-disant connaisseurs. Proba- « blement que quelques-uns vous plaindront d'avoir perdu tant de « temps à la *Chapelle Sixtine* et penseront que vous auriez bien « mieux fait de voyager chez différents peuples et d'en rapporter « des modèles de types plus ou moins fidèles. Laissez dire les « bavards et les ignorants; le bruit qu'ils font est bientôt oublié.

« Vous me dites très-peu de choses sur l'exposition actuelle qui, « naturellement, doit beaucoup ressembler à la dernière, attendu « que ce sont à peu près les mêmes hommes qui s'y trouvent en « présence, et les progrès d'une année, quand progrès existent, ne « sont pas toujours visibles à l'œil nu. J'y ai envoyé un vieux « *Jérémie* qui, m'écrit-on, n'y fait pas un trop mauvais effet, et j'ai « la faiblesse de le croire. Quelle naïve modestie!

« Votre jeune frère, dit le téméraire, doit être fort heureux de « la mission dont il vient d'être chargé! Quel plaisir pour lui de « partir avec ses vingt ans, et par conséquent plus de louis dans la « poche que d'années sur la tête, et cela pour explorer deux pays « éminemment pittoresques et où, s'ils ne trouvent pas de cam- « pements romains, ils sont sûrs de rencontrer une belle race « d'hommes, de beaux costumes et beaucoup de moustache! Je « pense qu'ils auront été chargés de rapporter quelques types. Il y « avait bonne récolte à faire parmi ces populations de mœurs et « d'habitudes moins dégradées que nous par la civilisation. J'en- « tends dégradées physiquement.

« Vous avez vu avec plaisir, comme moi, que l'Académie de France « à Rome a obtenu encore un bon nombre de récompenses cette « année, 11 ou 12 médailles et les deux médailles d'honneur. « Dubois qui a obtenu une médaille d'honneur en sculpture peut « être considéré comme pensionnaire, car tout le temps qu'il est « resté à Rome, il ne quittait pas l'Académie, suivant pour ses études « le même programme que celui donné par les règlements de « l'Académie aux pensionnaires, et s'aidant comme eux, quelque- « fois, des conseils du directeur. M. Dubois m'avait été vivement

« recommandé par une personne de ma connaissance, et par l'in-
« térêt et l'amitié que je lui porte, je suis aussi heureux de ses
« succès que de ceux des pensionnaires...

« M. le comte de Nieuwerkerke vient de faire une très-bonne
« chose : sur une demande respectueuse que *les derniers* pension-
« naires arrivés à Bome lui ont faite, tendant à être autorisés à
« voyager les 1re et 4e années pendant les mois les plus chauds à
« Rome, j'ai su par Courmont que M. le comte de Nieuwerkerke
« avait accueilli leur demande très-favorablement et qu'il n'attend
« plus que la sanction de M. le ministre pour leur annoncer cette
« bonne et, à mon avis, très-importante modification au point de vue
« des études et de la santé des pensionnaires, ce qui est à consi-
« dérer. Remerciez-le de ma part en attendant que je le fasse moi-
« même lorsque j'en recevrai la décision officielle.

« Rien de changé depuis votre départ de Rome. Tout s'y fait
« comme de coutume; je compte que les envois des pensionnaires
« seront emballés pour partir à la fin de juin.

« Pensez, mon cher Baudry, que vous avez laissé des personnes
« qui vous aiment beaucoup à la villa Médicis, qui s'intéressent
« vivement à vos succès et auxquelles vous ferez un grand plaisir
« en leur donnant de vos nouvelles. Je me mets en première ligne
« parmi ces personnes; je vous embrasse de cœur.

« V. SCHNETZ. »

Le séjour de près de huit mois que Paul Baudry venait de faire à Rome, en compagnie de son ami, devait exercer dans la suite une grande influence sur son talent. Onze copies avaient été exécutées par lui, d'après Michel-Ange, à la Chapelle Sixtine : cinq cariatides ou figures décoratives; puis *Adam*, figure de la création de l'homme, *la Création de la femme*, *Ève* d'après *la Tentation*, *Noé et ses fils*, *Judith*, *Zorobabel*, ainsi qu'une étude d'après la *Danaé* du Corrége de la Galerie Borghèse à Rome.

Baudry ayant été désigné pour entreprendre la décoration du foyer de l'Opéra, s'était pénétré de l'importance de ce travail, et avait tenu à s'y préparer par l'étude des grands maîtres de la Renaissance. Il séjournait aussi en Angleterre en 1868 pour y faire des copies réduites des cartons de Raphaël, conservés au South Kensington Museum.

L'étude et l'analyse de ces sévères compositions donnaient à sa peinture cette élégance et ce sentiment distingué dont on retrouve la trace dans sa décoration du foyer de l'Opéra.

A une époque où le goût de l'original et du baroque tente bien des artistes et les entraîne parfois en dehors des saines traditions de l'art, il est souvent nécessaire de s'éloigner pour quelque temps de la scène du monde et de ses coteries d'atelier, et de gravir les sommets du grand art pour y respirer le même air que les sibylles de la Sixtine et les Muses du Vatican. L'art, en effet, tend à s'abaisser et à perdre de son élévation dans ce Salon annuel trop largement ouvert, dont il ne sort qu'à de rares intervalles une œuvre véritablement supérieure.

Ce que Pline l'Ancien écrivait en terminant son histoire de la peinture romaine pourrait être médité utilement aujourd'hui. « L'oisiveté a perdu les Arts, s'écrie-t-il; comme on ne sait plus « peindre les âmes, on néglige aussi de peindre des corps. » Le goût de la grande peinture semble devoir s'éteindre peu à peu avec ce défaut d'espace de nos habitations modernes. On se passionne trop aisément pour telle ou telle œuvre à sensation qui sert de réclame à son auteur, assez peu soucieux de l'avenir, et qui cherche dans le succès du moment une réputation facile, mais passagère, dont il profite ensuite pour battre monnaie. En général le public amateur passe indifférent devant une œuvre longuement mûrie et savamment composée, et ne jette son dévolu que sur des tableaux d'un placement facile, mais qui ne constituent pas dans son intérieur un ensemble artistique véritable, tel que le comprenaient les amis des arts, des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles.

Le Salon de 1865, sur lequel Schnetz demandait à Baudry de le renseigner, renfermait plusieurs œuvres remarquables, parmi lesquelles il faut citer l'*Ave Picardia Nutrix* de Puvis de Chavannes, qui décore actuellement le vestibule du Musée d'Amiens, la *Communion des Apôtres* d'Élie Delaunay, la *Prière* de Jérôme, les *Suites d'une querelle* de Messonnier, la *Fin de la journée* de Jules Breton, la *Jeune fille endormie* de Jules Lefebvre, la *Sainte Élisabeth de Hongrie* de Laugée (son meilleur tableau), la *Charge d'artillerie* d'Adolphe Schreyer, le *Saint Sébastien de* Ribot, deux paysages exquis de Corot, le *Matin* et le *Lac de Némi*, l'*Effet de*

lune de Daubigny, l'*Intérieur de cuisine* de Vollon, *Chacun pour soi* de Philippe Rousseau, la *Chasse au héron* de Fromentin, etc., etc. Cabanel avait obtenu la médaille d'honneur, pour la peinture, avec le *Portrait de l'Empereur* et celui de la *Vicomtesse de Ganay*; tandis que, dans la sculpture, Paul Dubois avait réuni tous les suffrages avec son *Chanteur florentin*, cette œuvre d'une élégance et d'une distinction excexptionnelles qui fait rêver aux Donatello et aux Mino de Fiesole. Quant au *Jérémie* de Schnetz, cette peinture si vigoureuse dans sa simplicité nous reportait près d'un demi-siècle en arrière. Elle était comme le reflet d'une époque où la recherche de la forme et la puissance du modelé occupaient plus de place qu'aujourd'hui dans la pensée des artistes. On y sentait la fidélité de l'élève à suivre les principes et les conseils de son maître David et son « talent de solide étoffe, comme de la bure qui a plus de force que d'éclat [1]. »

Baudry exposait au Salon de 1865 la *Diane* qui appartient à M. Léon Gérard et le portrait de son frère Ambroise, un chef-d'œuvre, dans lequel on retrouve l'élégance et la délicatesse de ton de Clouet. Baudry a été du reste un des premiers peintres de portraits de l'époque actuelle; pour les portraits d'hommes spécialement, nous pourrions citer ceux d'Eugène Giraud, du baron de Jard Panvillier, du comte de Balleroy, de M. Guizot, de Charles Garnier, d'Eugène Guillaume, d'Edmond About et d'autres encore qui brillent non-seulement par des qualités de couleur et de modelé remarquables, mais aussi par ce côté personnel que l'artiste a su saisir et rendre pour chacun de ses modèles.

Ambroise Baudry, l'architecte dont nous avons mentionné le portrait, et auquel Schnetz faisait allusion dans sa lettre, venait d'être envoyé en Bulgarie et en Valachie par le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. L'année suivante, 1866, il exposait au Salon des vues pittoresques de son voyage, et ses relevés des fouilles exécutées sur l'emplacement de Troesmes (station militaire romaine dans la Mœsie supérieure), qui lui valaient une des médailles décernées à l'architecture. Il devenait ensuite le collaborateur de son frère dans la décoration du foyer de l'Opéra, sous l'habile direction de M. Charles Garnier.

[1] *Notice sur la vie et les œuvres de Schnetz*, par Paul Baudry. Paris, 1874, p. 7.

Cet important travail était avec juste raison l'unique préoccupation de Paul Baudry, et lui faisait oublier les tristes convoitises que cette commande lui avait attirées. Nous voyons par une seconde lettre que Schnetz lui adressait de Rome le 25 juillet 1865 qu'il avait promptement fait justice des mesquineries dont il avait été l'objet.

« Votre lettre m'a fort récréé, lui écrit Schnetz, elle exprime une « manière de penser tout à fait conforme à celle que j'ai sur beau- « coup de sujets qui constituent la situation actuelle des Beaux-Arts « en Babylone; votre indignation de galant homme sur beaucoup « de choses qui se tripotent dans de sales atmosphères offusquent « nos bons sentiments, et j'applaudis fort aux coups de fouet à la « Juvénal que vous cinglez à tous ceux qui en sont les misérables « meneurs. A votre âge mon indignation eût été aussi vive que la « vôtre, mais aujourd'hui que je suis vieux, une certaine indiffé- « rence est venue attiédir ce juste sentiment de réprobation, et, sans « pactiser avec ces turpitudes, j'ai mieux compris les *debolezze* de « notre pauvre humanité et les tiraillements de toutes sortes où « l'homme se trouve exposé, suivant la situation où le sort le place. « Il faut donc vivre malgré soi quelquefois avec les galeux, mais « éviter de leur toucher la main.

« D'après la description que vous me faites de votre atelier, vous « serez établi comme un prince. Que les temps sont changés! et que « diraient nos bons vieux maîtres qui travaillaient tout bonnement « en *bottega* avec leurs élèves, en voyant les magnificences des « ateliers de MM. les photographes? Heureusement que la photo- « graphie (dont je ne veux dire aucun mal) n'était pas inventée au « temps où ils vivaient.

« C'est la peste des faux amateurs qui a amené ce luxe; je l'ai « vu naître et se développer peu à peu. Ce sont ces amateurs demi- « barbouilleurs ou pétrisseurs de terre qui, mêlés aux journalistes « ignorants et presque toujours de mauvaise foi, ont contribué à « vicier le goût des Arts parmi la majeure partie de nos chers con- « citoyens.

« Cette peste n'était pas connue au beau temps de l'art à « Florence, Rome et Venise; elle n'aurait pu se développer au « milieu de ces grands et véritables amis des Arts qui comprenaient

« rois, princes, cardinaux et papes. Qu'ils étaient grands dans leur « encouragement et leurs conceptions! et que nous sommes petits « aujourd'hui! J'apprends avec plaisir que vous êtes chargé d'un « plafond pour l'hôtel Païva. Dans l'exécution de ces travaux, avant « d'entreprendre ceux de l'Opéra, votre pinceau va s'y moderniser « un peu et perdre de l'âpreté qu'il a pu contracter dans vos belles « études de la Sixtine. Courage donc et en avant.

« On m'écrit de Paris qu'il est assez sérieusement question « d'Hébert pour me succéder à Rome. Je serais enchanté que cela « se vérifiât, d'abord pour l'École qu'il dirigerait, j'en suis sûr, dans « une bonne voie, et parce que je l'aime beaucoup; je voudrais « seulement qu'il ne fût pas trop pressé, mon désir étant d'accom- « plir mes vingt années de service comme directeur, et il ne m'en « manque plus qu'une, (c'est-à-dire en 66). *Vedremmo che si « fara!* . . . . . .

« Ce que je vous dis des vingt années de service que je voudrais « atteindre, ce n'est pas pour m'en faire un titre auprès de l'admi- « nistration, pour obtenir ses faveurs : c'est tout simplement pour « ma satisfaction personnelle. »

Nous ne suivrons pas Schnetz dans ses réflexions sur les magnificences des ateliers d'aujourd'hui que chaque artiste arrange à son gré, suivant sa fantaisie, et pour lesquels assez souvent

...un beau désordre est un effet de l'art.

Schnetz avait conservé dans ses mœurs patriarcales la simplicité d'autrefois qui lui rappelait le temps où il fréquentait les ateliers de Regnault et de David.

Les artistes les plus célèbres étaient alors logés dans l'intérieur de Louvre, et les autres, sous les galeries et dans les baraques de la cour construites jadis pour les ouvriers qui travaillaient à cet édifice.

C'est là que demeuraient en 1791, d'après les *Tablettes de renommée ou du vrai mérite,* Clodion, Caffieri, Dejoux, d'Huez, Vassé, Gois, Julien, Berruer, Bridan, Lecomte et Monnot, et les peintres Vanloo, Doyen, Renou, Demachy et Huet.

D'autres artistes habitaient sous le Louvre dans les galeries donnant sur la rue des Orties; cette galerie avait été divisée en autant

d'*ateliers* ou *bottega*, portant chacun des numéros, et ces artistes y vivaient avec leur famille. Le numéro 1 commençait au pont Neuf, et la série des logements se continuait jusqu'au numéro 26, donnant sur un corridor de la même longueur que la galerie, et dans lequel les enfants prenaient leurs joyeux ébats.

Napoléon craignant pour les peintures et les sculptures installées au Louvre, et recueillies en Italie par les commissaires français à la suite de ses conquêtes, fit déménager tous ces artistes le 18 mai 1806.

Quelques ateliers furent cependant conservés dans les galeries du Louvre, jusqu'à la révolution de Février. Ils étaient alors habités par Couder, Gudin, Siméon Fort, Alaux, Larivière, et Granet avec lequel Schnetz était intimement lié.

Nous nous arrêterons dans cette courte digression pour revenir à Paul Baudry, dont les lettres de Schnetz nous ont fait connaître la valeur des conseils qu'il lui adressait. Il ne nous appartient pas de faire ici la biographie de l'artiste, l'exposition de son œuvre qui doit avoir lieu prochainement permettra d'en étudier seulement une partie, car il ne pourra pas être représenté par ce qu'il offre de plus élevé, c'est-à-dire par ses grandes peintures décoratives.

Paul Baudry a été toute sa vie un chercheur persévérant et un maître délicat dans la plus haute acception du mot.

Si la critique a pu différer quelquefois d'opinion sur son tempérament d'artiste et sur les diverses influences qu'il a subies, elle n'a jamais hésité à reconnaître la distinction de sa manière et la recherche de sa couleur.

Nous ne parlerons ici de sa décoration du grand salon du foyer de l'Opéra, si connue et si appréciée de tous ceux qui s'intéressent à l'art, que pour rappeler qu'elle tient aujourd'hui le premier rang parmi toutes celles qui ont été exécutées en Europe à l'époque actuelle. Ces remarquables peintures affirment une fois de plus la supériorité de notre art français sur celui des autres pays. Paul Baudry a été le Primatice de notre temps et le continuateur des grandes traditions de la Renaissance; depuis cette période mémorable aucune œuvre de cette importance n'avait été exécutée. Il a su allier la grande peinture décorative à l'architecture et à la sculpture dont elle est le plus précieux corollaire. Aussi ces magnifiques compositions, au nombre de trente-trois, qui mesurent en

surface plus de 450 mètres, sont-elles restées la plus haute manifestation de son talent, indépendamment de leur étendue.

Il semblerait ensuite qu'après cette grande somme d'efforts qui lui a pris huit années de sa vie, sa main n'obéissait pas aussi librement aux mouvements de sa sensibilité artistique surrexcitée chaque jour davantage par un travail devenu incessant.

L'ensemble des œuvres du maître que le cadre restreint dont nous disposons ici ne nous permet pas d'analyser, montre une fois de plus la nécessité de maintenir et d'encourager notre école de Rome à laquelle Baudry doit en partie tout ce qu'il a été, et d'où sont sortis tant de peintres illustres, lesquels ont assuré à notre pays cette supériorité artistique sans égale qui s'est continuée depuis deux siècles.

A une époque de transition comme la nôtre, où des influences si diverses entraînent l'art dans différentes voies, il ne faut pas cesser d'entretenir ce souffle d'enthousiasme et d'admiration pour les grandes œuvres du passé. Elles doivent continuer à être la base des études des élèves de nos écoles; c'est par là surtout que nous conserverons intacte cette supériorité artistique, acquise au prix de tant d'efforts, et qui se manifeste encore actuellement d'une manière si éclatante, notamment dans la sculpture française.

Alors même qu'un artiste n'est pas doué de ces dispositions transcendantes qui font un sujet d'élite, son séjour à Rome et en Italie lui permettra d'acquérir par l'étude des maîtres et des monuments anciens cette science de l'art, grâce à laquelle un homme peut toujours prétendre à un rang élevé, lorsqu'elle se manifeste dans ses travaux. Baudry a été un exemple remarquable de cette consciencieuse recherche du beau et de ce culte pour les œuvres des maîtres qui lui ont fait négliger de tirer parti de sa réputation, à un âge où il aurait pu s'enrichir facilement comme tant d'autres, en peignant un grand nombre de portraits ou de petits tableaux de chevalet. Plus soucieux de l'avenir que du présent, et ne s'étant jamais laissé griser par le succès, il s'est remis à étudier et à copier les maîtres, sans s'attacher à un seul, mais en se pénétrant seulement de leurs œuvres, et il a augmenté ainsi la distinction de son talent et la puissance de son pinceau.

Tout cela ne doit-il pas nous faire regretter qu'il n'ait pu réaliser avant de mourir le rêve de sa jeunesse, en peignant pour le Pan-

théon la vie de Jeanne d'Arc dans laquelle il nous aurait montré le moyen âge sous ses aspects vrais et puissants, après nous avoir initiés dans ses peintures de l'Opéra aux poétiques fictions de la mythologie? Il se préparait avec ardeur à ce nouveau genre de peinture par l'étude des manuscrits et des vitraux anciens, et les croquis qu'il a laissés de cette œuvre à peine ébauchée montrent jusqu'à quel point il s'était pénétré du caractère et de l'élévation de son sujet et de la vérité historique et archéologique. La mort est venue le surprendre lorsqu'il allait communiquer la vie à ces fresques du Panthéon, où la figure de l'héroïne allait bientôt apparaître sous le pinceau du maître, dans sa simplicité touchante, animée par le patriotisme le plus élevé. C'est qu'en effet à côté de l'artiste il y avait aussi le patriote, et nous ne devons pas oublier qu'en 1870, lorsque la France fit appel à tous ses enfants pour défendre son territoire envahi, Paul Baudry, que son prix de Rome et son âge exemptaient du service militaire, quittait Venise où il était alors, pour venir s'enrôler à Paris, dans les bataillons de marche. Retrouvant là d'autres artistes qui sont aussi l'honneur de notre pays, ils luttaient ensemble contre les fatigues et les privations de toutes sortes et les dangers de la guerre, marchant dans la boue au milieu de la neige et des balles qui pleuvaient autour d'eux. Les uns, tels que Victor Giraud et beaucoup d'entre eux, qui formaient une liste glorieuse, ont succombé à la suite de ces fatigues, d'autres sont tombés en combattant, comme Henri Regnault, dans cette journée de Buzenval, qui nous a fait perdre au printemps de la vie un de ceux sur lesquels la patrie comptait le plus pour maintenir ses grandes traditions artistiques.

Que le souvenir de ces héros soit toujours présent à notre mémoire, et nous fasse travailler avec ardeur au relèvement de la France.

Gaston Le Breton,
Directeur du Musée Céramique, à Rouen.

XXIV

UNE TOILE IGNORÉE DE J. JOUVENET.

En donnant connaissance d'une toile de Jouvenet, complétement inconnue, je le pense, je sais bien que je n'ajouterai rien au mérite du grand peintre ; ses œuvres magistrales ont tout dit, elles en ont fait une des gloires du siècle de Louis XIV.

Mais si, parfois, des trouvailles heureuses nous révèlent des œuvres secondaires, devons-nous les laisser dans l'oubli? Je ne le crois pas. Nous pouvons avoir sous la main des sources d'informations qui manqueraient à la science, et nous sommes souvent en mesure d'enseigner quelque chose..

Lorsque, en feuilletant un ancien registre, en remuant de vieux débris, nous trouvons un renseignement sur l'œuvre d'un artiste, nous ne mettons pas seulement en lumière un fait qui intéresse une ville, une région, nous travaillons à l'histoire de l'art français. Alors, si indifférente qu'elle paraisse, une ligne peut être de grande conséquence.

A cette œuvre si intéressante et si noble, j'apporte une fois encore ma part d'action, quelque faible qu'elle puisse être.

Il y a quelques semaines, un de mes amis trouvait dans un grenier, au milieu de débris de toutes sortes, une toile peinte, en fort mauvais état quant à ses coutures d'assemblages, mais bien conservée quant à sa peinture. Sous la poussière qui depuis longues années l'avait recouverte et la conservait pour le jour où l'œil intelligent et soigneux du maître saurait la découvrir, il crut reconnaître quelque chose qui, contre l'ordinaire, ne heurtait point ses idées d'amateur ; il voulut bien m'en donner avis et demander mon concours. Par les procédés les plus simples, il nous fut facile de faire revivre pour un moment tout le coloris de la toile, et l'éponge mouillée nous découvrit successivement de réelles beautés. De nobles figures, largement peintes, des types trop frappants pour n'être pas aussitôt reconnus, le caractère de la scène empruntée à

nos récits évangéliques, l'heureuse disposition des groupes, la fierté du dessin, la rapidité de l'exécution, tout indiquait l'auteur, le doute n'était guère possible, nous avions sous les yeux une œuvre de Jouvenet; œuvre, il est vrai, non complétement achevée, sans signature, mais la très-belle étude d'une toile que le peintre (telle fut alors ma pensée) aurait peut-être exécutée ailleurs.

Aujourd'hui que tout est habilement réparé, ma conviction n'en est que plus profonde, les connaisseurs paraissent unanimes, sur ce sujet, et malgré certaines imperfections, à cause d'elles peut-être, l'œuvre que nous faisons connaître doit être de J. Jouvenet.

La toile est de deux mètres soixante-huit centimètres de long, sur un mètre cinquante-sept de large; les personnages, au premier plan, sont de trois quarts nature, elle représente :

L'entrée de Jésus à Jérusalem.

A gauche est la porte de Jérusalem; au delà de sa voûte en arcade dont la herse est relevée, on aperçoit quelques édifices de l'intérieur de la ville. La foule qui en est sortie se presse à la rencontre de Notre-Seigneur; presque tous portent des palmes, et des gens gravissent les rochers pour en cueillir encore sur le palmier qui les domine, ou pour voir plus facilement le triomphe du Sauveur; une femme, tenant dans ses bras son jeune nourrisson, vient se mettre sur le passage de Celui qui bénissait si volontiers les petits enfants.

Au milieu est Notre-Seigneur, il arrive monté sur un âne; une dizaine de personnes l'entourent de plus près. A voir l'expression de leurs figures et la reconnaissance qu'elles témoignent, on ne peut s'empêcher de penser que le peintre a voulu réunir aux portes de Jérusalem quelques-uns des malades, des aveugles, des infirmes que Jésus a guéris. Cependant tous ne le connaissent pas, bien qu'ils s'associent à son triomphe. A droite cet homme qui s'agenouille, tenant sa palme, écoute fort attentivement ce que lui dit une jeune femme, à genoux elle aussi. Elle lui désigne Jésus de la main gauche, et leur conversation paraît intéresser saint Pierre, qui, derrière son maître et la main gauche appuyée sur l'âne, se retourne vers eux.

Une scène semblable a lieu sous le palmier, c'est un homme qui désigne Jésus; évidemment il raconte le bienfait qu'il en a reçu ou le prodige dont il a été le témoin. Un homme jeune encore

étend ses vêtements sous les pas de l'âne, pendant qu'un charmant enfant s'approche tenant sa palme verte et semblant, comme toute la foule, crier aussi son *hosanna*.

Une autre foule vient à la suite de Notre-Seigneur. N'est-ce point saint Jean qui la précède? C'est sous ces traits que nous le retrouvons dans presque tous les œuvres de Jouvenet. Les rochers qui bordent la route et forment comme le fond de toute la scène sont dominés par les fortifications de la ville.

— *Pourquoi attribuer cette toile à Jouvenet?*

Jouvenet aimait les grandes scènes évangéliques; ses tableaux d'Églises, de Musées, ont puisé là leurs meilleures compositions. Il n'est pas le seul, à coup sûr, qui se soit inspiré de ces conceptions religieuses, qui ait ainsi retracé l'histoire de notre foi. Mais le grand peintre n'a-t-il pas quelque cachet qui n'appartienne qu'à lui-même et qu'il est difficile d'emprunter sans que bien vite on en devine le vrai maître? En regardant notre toile je ne puis m'empêcher de rappeler ce vers latin, vieux souvenir de mon enfance :

Sic oculos, sic ille manus, sic ora ferebat.

Et si M. Charles Blanc se trouvait à ma place, il répéterait ce qu'il écrivait si bien de Jouvenet : « C'est l'accent de sa touche, sa « manière de poser la pâte avec certitude, c'est l'ampleur de sa « composition et le sentiment dramatique qu'on respire dans ses « œuvres. »

Son *faire* n'est point celui de tous, il n'est point de telle ou telle école, il n'a rien pris de l'art italien qu'il n'a pas eu le bonheur d'étudier; aussi sa composition, son pinceau, ses effets, tout est de lui, tout lui reste et le fait facilement deviner.

Dans cette belle toile qui paraît rapidement conçue et peut-être plus rapidement traduite, tout ne peut avoir la perfection d'une œuvre achevée; aussi le critique sévère trouvera le coloris moins beau que dans les œuvres de premier ordre, et la teinte un peu pâle lui fera regretter ces tons de vigueur que le peintre sait ajouter à son sujet, et qui, quand le veut Jouvenet, produisent si bien leur effet.

Une autre raison qui me fait lui attribuer cette œuvre est l'étude même des personnages qui en font toute l'action. Jouvenet

ne va pas loin pour copier la plupart de ses modèles, les plus jeunes surtout ; il les a autour de lui, nous le savons, c'est dans sa famille qu'il en trouve les types les plus intéressants. Sa sœur Élisabeth ne l'a point quitté, elle s'est associée en quelque sorte à sa vie de peintre. Sa fille aînée, Marie-Anne (née le 30 octobre 1674), Françoise et Catherine, deux jumelles, nées le 29 octobre 1677, et les autres, c'est-à-dire quatorze enfants dont plusieurs ont leurs portraits dans ses œuvres successives, donnent à la plupart de ses compositions un cachet particulier. Oserai-je le dire? Partout on se retrouve dans la famille du peintre, ses personnages sont connus, on les nomme chez *Simon le Lépreux* avec Madeleine, à la *Résurrection de Lazare* dans les sœurs Marthe et Marie qui viennent pleurer au tombeau, etc., etc. Or, ces personnages sont également les nôtres, et il y a, dans notre toile, bien peu de figures de premier plan que l'on ne connaisse déjà dans les grandes compositions que nous pourrions nommer.

— *A quelle époque, pour quelle église, quel couvent, Jouvenet aurait-il créé cette œuvre?*

Ici je serais plus embarrassé, si divers témoins de la scène, les gentils enfants surtout qui donnent toute leur fraîcheur à la composition, ne se chargeaient de répondre.

On voit facilement la succession des années sur les jeunes visages. Or, le nourrisson encore à la mamelle que, dans notre ébauche, la mère va présenter à Notre-Seigneur, la mère elle-même, puis ce petit enfant de cinq à six ans qui s'approche de l'âne, criant et agitant sa palme, saint Jean dont j'ai parlé plus haut, se retrouvent à la *Résurrection de Lazare* et ailleurs; ce sont les mêmes personnages, mais les enfants ont grandi, et la mère est moins jeune. La composition de l'*Entrée de Jésus à Jérusalem* serait donc quelque peu antérieure à l'achèvement d'une série de tableaux que Jouvenet terminait en 1702.

Je veux parler de la série que composent les *Vendeurs chassés du Temple*, la *Résurrection de Lazare*, *Madeleine chez Simon le Lépreux*, et la *Pêche miraculeuse*. On en connaît l'histoire, dont quelques détails peuvent n'être pas fort authentiques.

Des religieux Bénédictins qui avaient fait à Jouvenet la commande de quatre tableaux pour leur Église refusèrent d'en accepter la livraison. Ils avaient demandé, dit-on, que le peintre

les mît eux-mêmes en action dans quatre compositions diverses. Il faut bien reconnaître que pour la palette d'un peintre les robes noires sont réellement un peu sombres. « Eh! que voulez-vous donc que je fasse de ces trente-six sacs à charbon?» dit Jouvenet. Louis XIV acheta les chefs-d'œuvre refusés et les fit traduire en tapisseries. Pierre le Grand en 1717, le roi de Prusse en 1736 reçurent *en don royal* ces précieuses copies, et la gloire de Jouvenet se grandit encore, s'il était possible, du travail des Gobelins.

Ainsi, en comparant l'âge des mêmes personnes dans les diverses compositions de 1702, nos sujets étant un peu plus jeunes, je dois conclure que notre toile ne peut être postérieure à cette époque, qu'elle serait même quelque peu antérieure.

Du reste, les tableaux qui viennent à la suite, *Naïm*, 1708, la *Descente de croix* pour les Jésuites de Pontoise dans la même année, plus tard toutes ces œuvres que le peintre, atteint de paralysie (1713), exécute de la main gauche et signe : *Deficiente dextrâ, sinistrâ pinxit Jouvenet,* jusqu'à sa mort (5 avril 1717), n'ont plus avec notre toile des rapprochements aussi intimes. Si au contraire on compare l'*Entrée à Jérusalem* avec les tableaux de la série terminée en 1702, on suppose volontiers que le peintre ne se borna pas à préparer quatre sujets de compositions pour les Bénédictins, il en fit davantage, arrêta son choix, se mit au travail, produisit les quatre chefs-d'œuvre que je viens de citer, laissant dans son atelier de Versailles (avenue de Saint-Cloud) la belle et intéressante ébauche que nous avons retrouvée.

Le sujet qu'il aurait ainsi préparé ne lui offrait-il pas de grandes difficultés? L'entrée de Jésus à Jérusalem ne donne pas au peintre tout le libre essor de ses pensées; cette conception, malgré l'enthousiasme qu'on peut y retrouver, serait bien vite, avec un pinceau médiocre, dépourvue de grandeur; aussi la trouvons-nous rarement dans l'histoire de l'Art. Il faut le calme de Flandrin, sous les voûtes antiques de Saint-Germain des Prés, pour peindre *noblement* le Sauveur du monde s'avançant *sur un âne,* quand le peuple le reconnaît et l'acclame comme le fils du Roi David. Et cependant, nous sommes heureux de le dire : Jouvenet accoutumé aux grandes pages évangéliques a su traiter son sujet en maître. Si la difficulté fut plus grande, notre toile nous sera plus précieuse.

Je n'ai pas craint de donner mon appréciation personnelle et de

la donner tout entière. Ceux à qui je m'adresse savent quelles sont les difficultés que rencontre le *chercheur*. Dans les études de l'art les opinions peuvent varier, alors l'intérêt ne fait que s'accroître; et si parfois les discussions s'engagent, c'est toujours (j'en ai l'expérience), c'est avec courtoisie qu'elles doivent être et qu'elles sont résolues.

A. Gallet,
Membre de la Commission des Antiquités
et des Arts de Seine-et-Oise,
à Versailles.

XXV

EXTRAITS
DE LA *CHRONIQUE DE CADILLAC.*

« Messieurs,

« J'ai l'honneur de soumettre à votre bienveillant examen quelques documents extraits d'un ouvrage en préparation, destiné à paraître prochainement sous le titre de *Chronique de Cadillac.*

« Composée à l'aide de documents la plupart inédits, — écrite au jour le jour, cette *Chronique* relatera pendant un siècle (1560-1661) tous les faits politiques et familiers des comtes de Foix-Candalle et des ducs d'Épernon, tour à tour seigneurs de la petite ville de Cadillac. Les matériaux amassés, lettres patentes ou fermées, titres de famille, actes notariés, redevances féodales, extraits des Registres du Parlement, etc., etc., suivis d'un commentaire et de notes biographiques, formeront la substance d'environ deux volumes in-8°.

« Parmi les nombreux personnages cités en cette *Chronique,* trois attirent par-dessus tout l'attention du chercheur; celui que, par l'ordre chronologique, on rencontre tout d'abord, est le dernier survivant de cette grande famille des comtes de Candalle, François

de Foix, évêque d'Aire, prélat aussi recommandable par son savoir que par sa bienfaisance. Après lui, vient ce fameux duc d'Épernon, ce favori de Henri III que L'Estoile appelait si spirituellement le *torrent de la faveur,* physionomie singulière et, croyons-nous, mal appréciée. Enfin, le dernier acteur de cette fortune, aussi éphémère que brillante, Bernard de Foix et de La Valette, duc d'Épernon et de Candalle.

« C'est principalement de ces trois personnages qu'il est question dans les documents détachés un peu au hasard de la future *Chronique.* »

I

JEAN-LOUIS DE NOGARET DE LA VALETTE, DUC D'ÉPERNON.

Reprenant et commentant deux documents publiés au mois de décembre dernier dans la *Revue de l'Art français*[1], M. Ch. Marionneau[2] a cru pouvoir affirmer que le statuaire Pierre Biard fut chargé par le duc d'Épernon de tracer le plan du château de Cadillac, et qu'ainsi il fut le véritable architecte d'un des plus beaux édifices de France. Nous avouons partager entièrement l'avis du savant critique. En effet, l'historiographe du duc d'Épernon, G. de Girard, affirme que ce fut en 1598 que son maître, sur la prière du roi Henri IV, commença à faire construire, sur l'emplacement du vieux château, celui dont aujourd'hui encore on admire l'imposante structure. Par son traité conclu quelques mois auparavant avec d'Épernon, Pierre Biard s'était engagé envers le duc à surveiller lui-même la *pose* à Cadillac du monument élevé à la mémoire de la duchesse. Il est donc vraisemblable que cet *archi-*

[1] 26 août 1597. — *Contrat passé entre la comtesse de Ribérac et Pierre Biard, architecte et sculpteur du Roi, au sujet d'un monument funèbre à élever, dans la chapelle du couvent des Augustins de Bordeaux, à la mémoire de son frère, François de Foix, évêque d'Aire.*

3 septembre 1597. — *Autre contrat passé entre le duc d'Épernon et le même Pierre Biard, touchant la construction d'un tombeau monumental dans la chapelle Saint-Blaise de Cadillac.*

Il importe de remarquer que ces documents, retrouvés par nous au commencement de l'année 1884, ne furent communiqués, par l'intermédiaire de M. Tamizey de Larroque, à la *Revue de l'Art français* qu'au mois de septembre 1885, et publiés par ce recueil deux mois après, dans son numéro de décembre 1885.

[2] *Gironde littéraire et scientifique,* n° du 17 janvier 1886.

tecte du Roy, que Girard néglige de nommer, est bien Pierre Biard, et qu'après avoir fourni un plan d'ensemble, accepté par d'Épernon, la direction et l'exécution des travaux fut confiée par ce dernier à des artistes secondaires.

C'est ainsi qu'en 1600-1602, maître Pierre Souffron est qualifié *architecte-commandant la structure du château de monseigneur*[1]. Le document suivant démontre que, deux ans plus tard, cette direction était passée en d'autres mains :

7 février 1604.

Marché conclu entre le duc d'Épernon et les sieurs Ardouin et Cothereau, maîtres maçons.

« Par devant moy, Anthoine Chadirac, notaire et tabellion royal en la ville et cité de Bourdeaulx soubz signé, et en présance des tesmoings bas nommés, ont esté presans et personnellement stablys, Pierre Ardouin et Loys Cothereau[2], maistres massons jurés de ceste ville de Bourdeaulx, demeurant en la parroisse Saincte Eulaye, lesquels, l'ung pour l'aultre et ung chescun seul pour le tout, renoncant au beneffice de division et discution, ont promis et prometent par ses presantes, à hault et puissant seigneur messire Jehan Loys de Lavallette, duc d'Espernon, pair et collonnel général de l'infanterie de France, lieutenant et gouverneur pour le Roy ez

[1] Pierre Sofron ou Souffron appartenait à une ancienne famille d'artistes italiens, connue sous le nom de Sufroni. Il naquit à Auch vers 1555, et quoique déjà bien connu à la fin du seizième siècle, ses œuvres les plus remarquables ne datent que du commencement du siècle suivant. Il est l'auteur de nombreuses sculptures qui ornent l'église Sainte-Marie d'Auch, du maître-autel de la chapelle du lycée et de la porte de l'ancienne église des Carmélites, dans la même ville. Lorsque le duc d'Épernon lui confia la direction des travaux du château de Cadillac, il venait de terminer la construction à Toulouse du pont de Saint-Sabra ou Saint-Cyprien. Dès 1608, on le trouve ainsi désigné : *Maistre Pierre Souffron, sieur de la maison noble Ducros, architecte général pour le Roy en la duchée d'Albret et terres de l'ancien domaine et couronne de France.* (Note communiquée par le marquis de Castelnau d'Essenault.)

[2] Dès 1592, on voit Pierre Ardouin et Loys Cothereau, chargés par la municipalité de Bordeaux de plusieurs travaux ou expertises : les minutes de Me Papin, tabellion royal (*Archiv. départ. de la Gironde*), contiennent plusieurs traités au sujet de maisons à construire sur les plans de ces deux maîtres, rues de la Rousselle, du Loup et du Chapeau-Rouge. — En 1618, on retrouve Ardouin et Cothereau, chargés par le duc d'Épernon d'élever l'hôpital Sainte-Marguerite de Cadillac. (*Chronique.*)

païs de Xainctonge, Angoulmois, Aulnis, ville et gouvernement de La Rochelle, hault et bas païs de Limosin, compte de Candalle, Benauges, d'Estrac, seigneur et baron de Cadillac, Langon, Castelnau, Listrac, Lamarque, Soussan, Beychevelle, captal de Buch, seigneur de Puy Paulin et autres places, presant, stipullant et acceptant, c'est à scavoir : de faire et parfaire, bien et deuement de leur estat, toutes les ouvraiges de massonnerie qu'il convient faire pour la perfection du bastiment neuf que mon dict seigneur faict construire et edifier en sa ville de Cadillac, *de présant commencé à bastir,* le tout suyvant le devis sy après déclaré;

« Premièrement, seront tenus et obligés, les dits Cothereau et Ardouin, de faire et achever le pan de logis commencé joignant le grand escallier; faire ung pavillon sur le coing du dict logis, ung aultre escalier dans l'angle du dit bastiment, retournant vers le pavillon qui sera construict sur la fassade du devant du dict chasteau, du costé du midy; faire aussy ung aultre petit pavillon [1] en forme de flanc, couvert en dosme de pierre de taille sur le coing du dict pavillon; les dictes murailles de telles et semblables largeurs, longueurs et haulteurs que celles qui sont de presant faictes, ou de plus grandes estandues, s'il plaict à mon dict seigneur, et conduire les espesseurs des murailles soient dans les fondations, tallus et hors les fondations, jusques à l'entablement et de telles spesseurs qu'elles sont commencées pour ledict pan de logis; et y sera aussy gardé les symetries et ornements tant aux fenestraiges, croisées, lucarnes, entablemens que tels qui sont de presant faictz ou mieulx faire fairont; — aussy les offices, voultes et voultes d'airettes ou angles de pierre de taille ou bricques meslées avecq les dites pierres, s'il plaist à mon dict seigneur; seront aussy tenus faire tous les entreffans de massonneries portant les cheminées avecq les manteaux desd. cheminées, fors et excepté celles ou mon dict seigneur vouldra faire employer des marbres, scultures et aultres enrichissemens, comme aux salles, antichambres et principalles chambres qui requièrent plus grands ornemens; — et aussy a esté accordé que s'il plaict à mon dict seigneur faire mesler de la bricque entre les croisées dudict bastiment sur les fassades d'icelluy,

[1] Le notaire avait écrit tout d'abord *ung grotte;* le mot a été effacé et remplacé par *petit pavillon.*

iceulx seront tenuz le faire et toutes aultres massonneries requises au dict chasteau, pourveu qu'elles ne soient de plus grand pris et valeur que celles qui sont de présant faictes. Et seront tenus suyvre les ordonnances pour les ornements dudict bastyment qui leur seront donnés par dessaings des architectes advouhés de mon dict seigneur. — Fairont aussy les dicts Ardouin et Cothereau toutes les mesmes cloisons au desoubz d'un pied d'espesseur servans de séparation entre les salles, chambres, garde-robes, couroirs des gallatras et tous aultres lieux requis audict bastiment, de telles espesseurs qui sera requis, soit de parpains, bricques ou plastre qu'ils seront tenus livrer deux thoises des dicts cloisons pour une thoise des grosses espesseurs des dictes massonneries. — Fairont aussy toutes les massonneries des thuyeaulx des cheminées et languerotes, desquels thuyeaulx des cheminées et languerotes en livrant deux thoises pour une des dictes grosses espesseur; toutes lesquelles massonneries seront faictes de pierre de taille le par dehors et bloc par le dedans dudict bastyment, massonné à chaulx et sable, sy mon dict seigneur n'ayme mieulx faire mesler de la bricque avec les dites pierres de taille, comme dict est, lesquelles pierres seront des pierres de Sainct-Mesme, Semellyon (*Saint-Emilion*) et Taillebourg, chescune en endroictz necessaires et comme il en sera advisé. — Et seront tous les dicts ouvraiges thoisés à thoise boutaneuf, tant plains que vuyde sans retour, garnie de leurs ornements, ou ils seront requis; seront aussi toutes les voultes, tant des offices qu'escalliers, thoisés suyvant leurs berceaux et réduitte à thoise carrée, et trante six pieds pour thoise, mesure du Roy; — et toiseront aussy les marches des escalliers par le devant et le dessus avec leurs repos qui seront faictes de pierre dure de Rousans et pour chascune toise des dictes massonneries de grosses d'espesseurs mon dict seigneur a promis et promet payer ausdits Ardouyn et Cothereau la somme de neuf livres tournoises et desdictes mesmes cloisons, tuyeaulx et languerotes pour chascune thoise quatre livres dix sols, qui est à la raison de deulx thoises pour une de la grosse massonnerie, selon le devis cy-dessus declairé, au fur et à la raison qu'ils fairont les dicts ouvrages qu'ils seront tenus commancer en dedans le premier jours de mars prochain venant, et continuer delà en avant, de faire travailler sans discontinuation jusques à plain et parfait achèvement des dicts

ouvraiges, sy ce n'est du consantement de mon dict seigneur. — Oultre ce a promis, mon dict seigneur, faire fere à ses despans toutes les delivres des terres et vuydanges pour faire les fondations et faire livrer aus dicts Ardouin et Cothereau toutes matières sur les lieux, au plus près que faire ce pourra; leur faire livrer le bois pour faire leurs chafaulx que iceulx fairont à leurs despans; — leur sera aussy delivré les cintres prises en place pour faire les dictes voultes des dicts offices et escallier et ce que requerera estre voulté, avec les cables et engins pour lever leurs fardeaux, et leur faire fere les pons necessaires pour porter les matières, leur lyvrer aussy les bayards et syes pour syer les pierres que iceulx Ardouin et Cothereau seront tenus syer ou faire syer à leurs despans, au meilleur mesnagement que faire ce pourra pour l'espargne des dictes pierres. — Et sy a esté accordé que les dicts ouvraiges se thoiseront de trois mois en trois mois, ou de six mois en six mois, par gens à ce cognoissans, dont les partyes conviendront chascun de leur part et paieront en commungs frais.

« Et pour l'entretenement de tout ce que dessus les dictes parties ont obligé l'une envers l'autre : scavoir, le dict seigneur duc tous et chescuns ses biens, et les dicts Ardouin et Cothereau envers ledict seigneur leurs personnes et biens, tant meubles qu'immeubles, presans et advenir quelconques qu'ils ont soubmiz, etc..., et par ces présantes les dicts Ardouyn et Cothereau ont obligé leurs personnes à la rigueur et ont renoncé, etc...

« Faict et passé au dict Bourdeaulx, avant midy, dans le chasteau de Puy Paulin, le septiesme jour de febvrier mil six cens quatre, en presance de Me Loys de Lagrange, secrétaire dudict seigneur; Arnault de Saincte-Marye, escuyer, sieur de Ricault, et maistre Michel Galand, chanoyne de Cadillac, tesmoings.

« *Signés à la minute :*

« J. Loys de Lavalette; Ardouin; L. C.; Galand; de Lagrange; de Saincte-Marye et de Chadirac notaire royal. »

II

1597

DONATION DE JOYAULX, BAGUES ET VAYSSELLE D'ARGENT PAR LA VICOMTESSE DE RIBERAC AUX ENFANTS DU DUC D'EPERNON.

Par son testament, daté du 15 mai 1592, François *Monsieur* de Foix, évêque d'Aire, partageait d'une façon à peu près égale les grands biens qu'il possédait entre sa nièce, Marguerite, duchesse d'Épernon, et sa sœur, Marie de Foix, vicomtesse de Riberac.

Cette dernière, dont le fils unique avait été tué dans le mémorable combat des mignons de Henri III (27 avril 1578), ne tarda pas à reporter toute son affection sur les enfants de sa petite-nièce, seuls représentants à ses yeux de la branche aînée de l'illustre maison de Foix. Ces quelques mots expliqueront suffisamment la donation dont nous rapportons les termes :

L'an mil cinq cens quatre-vingt-dix-sept et le quatrième de septembre, par devant nous notaire et tabellion royal en Guienne,... a comparu, haulte et puissante dame Marie de Foix et de Candalle, dame vicomtesse de Riberac, Montagrier, Moncuq, Castelnau, Puypaulin et autres places.

Laquelle, désirant l'augmentation, honneur et grandeur de la maison de Foix de Candalle et qu'elle soit remise en son premier lustre et splandeur, voulant y rapporter, d'une très-bonne et libérable affection, tout ce qu'elle peult, et aussy en considération de l'amitié et amour qu'elle porte à Messire Henry de Foix, compte de Candalle, à Bernard *Monsieur* de La Valette, et à Loys *Monsieur* de Grand'Selve, vrais, naturels et légitimes successeurs en ligne directe de la dicte maison de Foix de Candalle, et sperant que la dicte maison, par leur vertu, prouesse et magnanimité dont ils baillent ung très beau et grand tesmoignage en leur enfance, sera augmentée et agrandie, — pour ces causes et considérations, et parcequ'ainsy a pleu et plaict à la dicte dame de Foix de Candalle, elle a, de son bon gré, pure, franche et agréable vollonté, et non induicte par personne quelconque, donné et donne

par donation à cause de mort, audict messire Henry, compte de Foix et de Candalle, outre tous les droicts, noms, raisons et actions qui peuvent compéter et appartenir à la dicte dame sur ses biens sis et situés en la ville de Bordeaux et seneschaussée de Guyenne, ascavoir la vayselle d'argent, bagues et joyaulx qui s'ensuyvent :

Deux grans et beaux saphirs, estimes chascun mille escus ;

Une bague, ou il y a une grande esmeraude, avec quatre petites à l'entour ;

Ung aultre grand saphir, estime a cinq cens escus, pour mectre à l'oreille ou porter au col, — lesquels susdits joyaulx ne bougeront jamais de la maison de Candalle, suivant la volonté de feu messire François monsieur de Foix ;

Une coupe d'or, faicte en ovale, avecq ung cuilher d'or ;

Une crosse ;

Ung instrument de mathématiques ;

Ung orloge ;

Cincq chandeliers d'argent, faicts en flambeaux, dont les trois sont entiers et les autres deux de deux pièces ;

Quatre alambics d'argents ;

Quatre grands plats d'argent ;

Une douzaine de plats moyens, aussi d'argent ;

Une douzaine d'escuelles ;

Quatre petites saulciers ;

Une escuelle, avecques son couvercle, à prendre bouillon ; tous les dicts objets d'argent ;

Ung bassin doré ;

Deux aiguières dorées, l'une à couvercle, l'autre non ;

Trois couppes dorées, avec leurs couvercles ;

Ung salmier doré, avecques son couvercle ;

Ung drageoir doré ;

Douze assiettes ;

Deux ferrières d'argent ;

Ung cadenet avecq sa sallière, sa cuilher et sa forchette, le tout d'argent doré ;

Deux grandes couppes d'argent ;

Sept corps parfés d'argent, qui sont dans ung petite coffre ;

Ung cadran d'argent, en partie doré, dans ung petit estuy couvert de velours ;

Une grande crosse d'argent plein, avec son baston couvert de *vaches et grelles* [1] d'argent;

Une autre crosse aussi d'argent, avec dix-huit pierres telles quelles et deux esmeraudes, garnie d'un cordon de perles;

Ung calice d'or, faict en trois pièces, avec la platene aussy d'or :

Ung missel, escript de lettres de main, couvert de velours incarnat;

Ung encanssoir d'argent, avecq les chaisnes et les armoiries de la maison de Candalle;

Ung corporal;

Et en oultre des dicts meubles et de plusieurs aultres non mentionnés au présent contract, la somme de quatre-vingt-treize mille cinq cens livres a elle dues par diverses cedulles;

Desquels meubles et créances la dicte dame se réserve la jouissance sa vie durant, et en specifiant que si led. seigneur comte de Candalle venoit a defaillir sans enfant (ce qu'à Dieu ne plaise!), les dicts seigneurs Bernard et Loys seroient substitués l'ung à l'autre.....

Le 28 juillet 1498, Me Jehan de Bonassies, procureur d'office de la juridiction de Cadillac et intendant des affaires du duc d'Épernon, prit délivrance des objets ci-dessus énoncés : procès-verbal en fut dressé en présence de la vicomtesse de Riberac, qui à ces objets consentit qu'on ajoutât les suivants :

Une mitre, ou il y a dessus dix-huit grosses pierres et deux esmeraudes au bout, garnie de perles;

Ung petit *cadran d'argent, faict de la main dudict Messire Francois monsieur de Foix et de Candalle dans un estuy de veloux cramoisy* [2] *;*

[1] Sans doute les armes de Béarn et de Foix.

[2] « On sçait assez, écrit l'abbé Bellet, que Monsieur François de Foix fut un « très-savant prélat, non-seulement dans les sciences ecclésiastiques, mais encore « dans les mathématiques et principalement dans la chimie..... On rapporte qu'il « avoit un jour fixé du mercure jusqu'à 300 marcs et qu'un orfèvre, venu de « Paris, qui ne connut ni au burin, ni à la touche, ni au ciseau que ce fut du « mercure, entreprit d'en faire de la vaisselle d'argent. Il y réussit, mais quand « il voulut la peser, il trouva plus d'un tiers de déchet. C'est ce qui l'obligea de « revenir devant le prélat pour luy exposer le fait et obtenir de luy quelque « composition sur le marché qu'il avoit fait. Le prélat, qui savoit bien que le « creuset enlèveroit le mercure et que seulement le bon argent resteroit, fit ce « que l'orfèvre souhaitoit et luy donna 500 livres pour son voyage. Il paroît de « là combien était bon l'alliage. On dit aussi qu'il estoit bon ouvrier en fer, avec

Deux crois d'or, esmaillées de blanc, de l'ordre du Saint-Esprit, avec leur cordon bleu ;

Ung orloge doré, d'ung pan de hault, où il y a trois monstres, avec son étuy ;

Plus quatre allambics d'argent, servant à faire *l'eau magistrale* [1] dudict feu seigneur, etc.....

(Archives départementales de la Gironde : Minutes de Chadirac.)

A. COMMUNAY,
Vice-président de la Société des Archives historiques à Bordeaux.

XXVI

LES ARTISTES EMPLOYÉS PAR LE DUC D'ÉPERNON

A CADILLAC-SUR-GARONNE (GIRONDE).

ARCHITECTES — SCULPTEURS — PEINTRES — TAPISSIERS, ETC.

Nous avons eu l'honneur de lire, aux réunions de 1876 et 1880 (Sect. d'Archéol.), divers travaux sur la statue de la Renommée et sur le tombeau du duc d'Épernon à Cadillac, dont un érudit bordelais, M. Communay, vient de publier récemment le très-curieux marché [2], et, en 1884, nous avons communiqué des notes sur les artistes employés par le duc d'Épernon dans sa royale demeure [3].

« lequel il forgeoit toutes sortes d'ouvrages, comme serrures, rouets, canons « d'arquebuzes, etc..... » (*Ms. de l'abbé Bellet.*)

[1] « Ceste *eau magistrale* estoit excellente pour plusieurs maladies. C'est un « extraict de quelques plantes aromatiques, distillées d'une certaine manière, et « comme le saint évêque a voulu que les pauvres, qu'il aimoit beaucoup, en pro- « fitassent, il en a légué chaque année aux Pères Augustins dix pots entiers, qui « leur sont donnés par celui qui compose cette eau. Il a légué une métairie de « quatre ou cinq cens livres de rentes pour celuy qui la compose et avoit réservé « le patronage de ce légat à sa famille. » (*Ms. de l'abbé Bellet, ibid.*)

[2] *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, février, p. 138.

[3] *Réunion des Sociétés savantes :* Section d'Archéologie, 1876 et 1880 ; section des Beaux-Arts, 1884.

Depuis lors, nous avons pu compléter cette liste, ou tout au moins y ajouter quelques noms qui méritent d'être connus et mettre en ordre de très-nombreux renseignements recueillis au jour le jour [1]. Vous apprécierez, du reste, d'après les pièces qui vont suivre la valeur des travaux de ces nombreux artistes.

ARCHITECTES

M. Communay a fourni la preuve que le remarquable mausolée du duc d'Épernon à Cadillac est l'œuvre de Pierre Biard, architecte et sculpteur du Roi. Cet artiste, dont le talent de statuaire est affirmé par la figure si vivante de la Renommée, aujourd'hui au Musée du Louvre, semble, d'après le marché, être l'architecte que Henri IV chargea de fournir des plans au duc d'Épernon, quand il l'engagea à entreprendre la construction d'un château en Guienne [2].

Le nom de Me Guillaume que j'avais proposé « comme conjec- « ture admissible » [3] semble donc devoir être écarté.

Me Pierre Souffron, « architecte commandant la structure du château », depuis le mois de juin 1599, reste le conducteur des travaux, le chef de chantier, élevant les bâtiments d'après des plans fournis, ainsi que je l'avais avancé. Il fut aidé par Me Bernard Despêche, « architecte et maistre tailleur de pierres travaillant au chasteau », qui signait une quittance pour lui, le 23 juin 1600, et mourait à Cadillac, le 13 juillet 1602.

Me Gilles de la Touche Aguesse, architecte du Roi, succéda au premier architecte et affirma son talent notamment par la direction, et peut-être par les dessins des belles cheminées et des décorations intérieures, de 1603 à 1615. Le nom de cet artiste de valeur n'était pas connu avant ma communication de 1884 [4].

Me Louis Coutereau, maître maçon et architecte, exécutait les « travaux de Monseigneur » avant le 3 juin 1601. Il remplaça Gilles de la Touche comme architecte. En effet, il fut l'un des maîtres qui obtinrent le 27 juillet 1622 la création de la maîtrise des maîtres

[1] Minutes des notaires de Cadillac et de Bordeaux; — Archives municipales de Cadillac et de Bordeaux; — Archives départementales de la Gironde.

[2] *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts : les Architectes, sculpteurs, peintres, tapissiers, etc., du duc d'Épernon*, 1884, p. 184.

[3] *Id.*, p. 185.

[4] *Id.*, p. 195.

maçons et architectes de Bordeaux, ou plutôt la confirmation des statuts du 3 décembre 1474 [1]. Après avoir travaillé au gros œuvre du château avec son beau-frère Pierre ARDOUIN, aussi architecte et maître maçon juré de la ville de Bordeaux (dont ils étaient tous deux bourgeois), il éleva l'hôpital Sainte-Marguerite, pour d'Épernon, en 1617, les écuries et les dépendances du château, en 1623 et 1624, et de nombreuses constructions secondaires. Il fut enseveli dans la collégiale Saint-Blaise de Cadillac, le 26 mai 1630, et celui qui lui succéda fut son fils.

Pierre COUTEREAU, maître maçon et architecte de Bordeaux, reçu maître le 28 mai 1642, qui mourut le 3 septembre 1650. Pierre éleva la galerie et les pavillons du côté du parc, etc. (1632-1634-1635), l'Orangerie du grand jardin (1644); surhaussa et remania entièrement le château de Beychevelles, 1644, résidence qu'habita le 2e duc d'Épernon, Bernard de Foix et de la Valette. Enfin, de 1632 à 1636, il bâtit des *grottes*, dont l'une notamment s'écroula et lui causa de nombreux désagréments.

GASSIOT DELERM, architecte de la ville de Bazas, fils de JEHAN, maître maçon à Cadillac, dont le contrat d'apprentissage chez Me Pierre SOUFFRON fut passé à Cadillac, le 9 avril 1603, exécuta avec Pierre COUTEREAU les travaux du château de Beychevelles.

Jehan COUTEREAU, deuxième fils de LOUIS, bourgeois et maître maçon et architecte de la ville de Bordeaux, né le 29 mars 1611, mort le 14 avril 1657, fit de nombreuses constructions pour d'Épernon. Mais la partie vraiment artistique était terminée.

Après lui, on trouve les noms de DESJARDINS en 1655, de FUGIER, VINCENT, en 1674, de FOUQUEUX, en 1675; mais il n'est plus question alors que de réparation de bâtiments.

SCULPTEURS

La colonne funéraire de Henri III, à Saint-Denis, sculptée par Jean Pageot.

Après le nom de Pierre BIARD, que nous connaissons grâce à M. Communay, après ceux que j'ai publiés [2] :

[1] *Société archéologique de Bordeaux.* Ch. BRAQUEHAYE, *Notes sur la maîtrise des maîtres maçons et architectes de Bordeaux,* 1882, p. 50, 52 et 54, t. IX.

[2] *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements,* 1884, p. 187 et 421.

Me Jehan LANGLOIS, « maître sculpteur du Roy », l'auteur, de trois des cheminées monumentales;

Me Jehan LEFEBVRE, — Me Jehan ROY, — Me Jehan LEROY;

Me Claude DUBOIS, qui exécuta l'autel du couvent des Capucins; il faut ajouter ceux de :

Simon BERTRAND, « sluteur de l'hermoier de Monseigneur duc (20 avril 1604) » ;

Me Jehan D'AURIMON père et fils. Ce dernier et le fils de Claude, Pierre DUBOIS, sont probablement deux des premiers professeurs de l'École Académique de Bordeaux, nommés le 29 avril 1691. — Jean D'AURIMON père, dit ROUBISEAU, mourut le 23 septembre 1650. Il exécuta avec son fils l'autel de la collégiale Saint-Blaise (le 27 juin 1632). — Les morceaux qui existent encore peuvent attester leur savoir. (Voir Pièces justificatives, n° 1.)

Enfin un artiste de grand talent, qui a passé sa vie à Cadillac, a fait une œuvre très-remarquable, existant à Saint-Denis, où elle est attribuée à l'un de nos grands sculpteurs. Je veux parler de la colonne funéraire surmontée d'un vase contenant le cœur de Henri III, provenant de l'église de Saint-Cloud et attribuée à Barthélemy Prieur.

Cette colonne fut érigée par le duc d'Épernon et exécutée dans son château de Cadillac par le sculpteur Jean PAGEOT, l'aîné, du 13 octobre 1633 au 30 novembre 1635.

Me Jehan PAGEOT, dit l'Aîné, bourgeois de Cadillac, était le fils aîné de Girard PAGEOT, maître peintre à Bordeaux, rue Saint-Siméon, puis habitant et bourgeois de Cadillac, qui signa comme témoin au testament de Marie de Foix-Candale, le 1er août 1598 [1]; qui entreprit les travaux de peinture décorative du château de Cadillac, notamment ceux des cheminées et des salles hautes et basses, le 27 juin 1606, et qui devint bourgeois de Cadillac, le 20 décembre 1620. Il fut enterré à Saint-Blaise, le 20 avril 1623.

Jehan PAGEOT, maître sculpteur, fut parrain, le 18 mai 1608, de l'un des enfants de Louis COUTEREAU, maître maçon et architecte du duc d'Épernon, et le 27 juin 1663, il signait, avec « autre Jehan Pageot, esculteur », son fils, né le 26 juin 1639, au testament de la Ve de Pierre Carcault, habitante, comme lui, de la paroisse d'Omet,

[1] Archives départementales; — Chadirac, notaire royal, actes épars.

près Cadillac. Ce sont les deux dates extrêmes concernant cet artiste, que j'ai recueillies, dans les minutes des notaires de Cadillac : Me de Pisanes, Capdaurat, Poytier, Audoyn, de Lagère, etc., et dans les archives municipales de cette ville.

J'ai indiqué dans mes notes, lues en 1884, le nom de Jehan PAGEOT [1], mais j'ignorais ses œuvres. La colonne funéraire de Henri III prouve qu'il fut un ornemaniste de grand talent, qui mérite d'être connu.

Jean PAGEOT fut probablement l'élève de Jean LANGLOIS, de LEROY ou de LEFEBVRE et de GILLES DE LA TOUCHE. Il fut élevé au château, ainsi que semble le prouver la généalogie des PAGEOT. C'est donc un artiste absolument local.

Le monument royal dont j'ai trouvé le marché permettra de lui assigner une place honorable dans l'histoire de l'Art, et démontrera que si beaucoup de remarquables monuments ont été exécutés dans les provinces par des artistes de la capitale, il est aussi de belles œuvres, admirées dans la capitale, dues à des artistes provinciaux.

Une particularité historique peu connue est celle qui a trait aux funérailles de Henri III. Tous les historiens donnent de nombreux détails sur son assassinat, de longues dissertations sur les attaches de Jacques Clément avec la ligue, mais ils négligent généralement de rappeler que son corps fut transféré à Saint-Denis dans des conditions spéciales.

Si ces faits eussent été clairement établis, il est probable qu'on aurait signalé que, plus tard, un monument funéraire lui avait été érigé par son ancien favori et fidèle serviteur Jean-Louis de la Vallette, duc d'Épernon. Si l'on n'eût pas inconsidérément englobé dans les mêmes souvenirs de réprobation le Roi et le Duc, on eût peut-être conservé le nom d'un artiste français absolument inconnu aujourd'hui, dont une œuvre importante est attribuée à un célèbre sculpteur du Roy.

Voici ce qu'on lit dans le *Musée des monuments français* [2] :

« N° 456. — De Saint-Cloud.

« Une colonne torse, en marbre Campan isabelle, d'ordre com-

[1] *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1884, p. 187.

[2] *Musée des monuments français*, Alex. LENOIR. Paris, an X (1802), t. III, p. 92.

« posite, orné de feuilles de lierre, de palmes et de chiffres enlacés, « représentant par leur milieu une H; haute de neuf pieds, exé- « cutée par Barthélemy PRIEUR, dans un seul bloc, et érigée à « Henry III par Charles BENOISE, son secrétaire particulier, qui « l'avait fait élever dans l'église paroissiale de Saint-Cloud, où l'on « avait déposé le cœur de ce prince en mémoire de son assassinat « par Jacques CLÉMENT, le 2 août 1589. Le vase qui contenait ce « cœur a été détruit entièrement... Ce monument d'un travail soi- « gné, et dont l'exécution présente de grandes difficultés vaincues, « avait été vendu avec le domaine qui le renfermait; j'ai cru « devoir l'acquérir, non-seulement comme objet précieux sous le « rapport de l'Art, mais principalement comme objet indispensa- « blement nécessaire à la collection que j'ai formée. »

M. Albert Lenoir, mon maître vénéré, auquel j'avais demandé des renseignements lorsque j'eus trouvé le marché concernant le monument, me fournit ceux-ci : « — Mon père, à l'époque de la « première Révolution, acheta cette colonne d'un habitant de « Saint-Cloud qui l'avait recueillie lors de la destruction de l'Église. « Elle est aujourd'hui à Saint-Denis avec les monuments royaux. « Elle est en marbre Campan isabelle, de forme torse et couverte « de palmes, de chiffres et de fleurs de lys du plus beau travail. « Elle est attribuée à Barthélemy Prieur. Mon père la fit placer « dans son Musée et l'ayant acquise de sa bourse, en fit présent au « roi Louis XVIII. Elle est gravée dans son ouvrage... M. Percier « en fit le dessin et je crois la gravure... Mon père ignorant qu'elle « était due à la commande du duc d'Épernon... en attribua la « dépense à Charles Benoise, secrétaire particulier de Henri III. »

Alexandre Lenoir, n'ayant pas pu établir le nom du sculpteur, ni celui du donataire d'après une pièce authentique, sauva d'abord cette belle œuvre d'art d'une destruction imminente, et répéta, d'après Piganiol de la Force, comme je le démontrerai plus loin [1], les erreurs commises par cet auteur.

Le texte du marché qui établit les noms de Jean Pageot et de d'Épernon, au lieu de ceux de Barthélemy Prieur et de Charles Benoise, fut passé le 13 octobre 1633, par Me Capdaurat, notaire royal à Cadillac. Il porte que Jean Pageot, sculpteur, bourgeois de

[1] Voir p. 469.

Cadillac, s'engage : « à faire une colonne de marbre avec son pié-« destal et surhausser le tout de la haulteur de 15 pieds et demy « où seront les armes du Roy en deux endroictz à droict et à « gauche avec la verge (?) torse accompagnée de son chapiteau, et le « vase au dessus ou sera le cœur dudict seigneur Roy, et autour « les ouvrages et eppitaffes nécessaires et le tout suivant le desain « que le dict Pageot en a dressé et faict voir et parraffér à monseg^r... « laquelle besongne ledict Pageot sera tenu avoir... faicte et par-« faicte et preste à pozer dans dix-huit moys prochaings à compter « d'aujourd'huy. » Cet ouvrage fut payé deux mille cent livres tournois, non compris le marbre, et la dernière quittance, pour fin de payement, est du 30 novembre 1635. (Voir Pièces justificatives, n° 2.)

Comme je l'avançais au commencement de cette notice, c'est parce que les conditions spéciales dans lesquelles s'accomplirent les funérailles de Henri III sont peu connues, qu'on a oublié les noms de ceux qui y ont procédé avec un respect qui les honore. D'Épernon donna en cette occasion une nouvelle preuve de cette fidélité à sa parole qui était proverbiale. Qualité si rare en tous les temps que, malgré toutes les fautes dont on a chargé son nom, on est saisi d'admiration devant cette noble et grande figure de d'Épernon, qui, l'orgueil brisé par la haine implacable de Richelieu, voyant toute sa famille anéantie, mais ne se courbant que devant Dieu, seul, au milieu du mépris de tout un peuple, rendait un public et respectueux hommage aux cendres de son bienfaiteur. Voici ce que dit son historiographe Girard :

« Parmi ce grand nombre d'affaires, et de telle importance, le « duc n'oubliait pas ses devoirs particuliers. Un des plus chers « qu'il eût, était celui de témoigner sa gratitude à Henri III son « bienfaiteur. Après sa mort, ayant accompagné son corps à Com-« piègne, le malheur des guerres et la confusion des affaires « n'avaient pu permettre qu'on lui rendît les honneurs de la « sépulture. La Reine ayant voulu commencer sa régence par ceux « qui étoient dûs au feu Roy, il la supplia d'agréer qu'il prît la « même occasion pour faire mettre au tombeau le roy Henri III, « puisque Sa Majesté faisant un office digne de sa piété, n'augmen-« toit presque pas les dépenses qu'elle avoit résolu de faire. La « Reine se rendit facile à cette prière, et le duc accompagné d'un

« fort grand nombre de noblesse, alla prendre le corps pour le con-
« duire à Saint-Denis, où il fut mis au tombeau de ses ancêtres. Ce
« n'est pas néanmoins le seul témoignage que le duc lui rendit de
« sa gratitude; la mémoire de ses bienfaits étoit tellement gravée dans
« son cœur, qu'il ne la perdit qu'avec la vie. Peu de temps avant
« sa mort, il fit porter et poser dans l'église de Saint-Clou, une
« colonne de marbre, qu'on peut mettre au nombre des belles pièces
« d'architecture qui se soient faites de nos jours. Il eut le soin de la
« faire faire dans sa maison, et presqu'en sa présence; son dessein
« était de fonder une rente de mille livres pour le service de la
« chapelle où elle est posée, (laquelle fut aussi ornée de belles
« peintures et pavée de marbre à ses dépens); mais quelques diffi-
« cultés qui se rencontrèrent, pour faire avec sûreté cette fondation,
« n'ayant pu être surmontées avant sa mort, la chose demeura
« imparfaite à son grand regret [1]. »

Il est donc clairement établi que c'est d'Épernon et non Benoise qui érigea la colonne funéraire qu'on peut encore admirer à Saint-Denis, et le nom du sculpteur est parfaitement indiqué par le marché Jean Pageot. Il reste à expliquer la présence du nom de Benoise et de l'épitaphe sur le monument qui a été élevé postérieurement.

Piganiol de la Force a certainement été la cause de l'erreur d'Alexandre Lenoir. Celui-ci a copié celui-là. C'est évident, car ils donnent tous deux l'inscription incomplète et enregistrent le nom de Benoise quoiqu'ils aient supprimé la fin du texte, que je vais donner à la page suivante.

Piganiol dit : « Dans cette église (de Saint-Cloud), il y a aussi
« une chapelle toute incrustée de marbre, dans laquelle repose le
« cœur du roi Henri III. Ce fut Charles Benoise, secrétaire du
« cabinet de ce prince, qui fit élever ce monument à sa mémoire, et
« qui laissa à la postérité ce rare exemple du fidèle et personnel
« attachement qu'il avait pour son maître. Dans cette chapelle est
« une inscription en lettres d'or :

« Adsta, viator. . . . . .
. . . . . .
« Abi, viator, et dole Regum vicem [2]. »

[1] *Vie du duc d'Épernon*, Girard. Amsterdam, 1736, t. II, p. 365.
[2] *Description historique de la ville de Paris et de ses environs*, par Piganiol de la Force. Paris, 1765, t. IX, p. 49.

Il est facile de rétablir la vérité à l'aide du document suivant. C'est un extrait de l'*Itinerarium Belgico-Gallicum*, d'Abraham Gölnitz, qui écrivait ses voyages en mars 1631.

« Il y a un autre monument que l'on voit dans le chœur du « temple, à droite, en marbre, c'est le repositoire du cœur de « Henri III. Au sommet sont deux couronnes avec l'inscription : « *Manet ultima cœlo :* Car les deux couronnes signifient Gaule et « Pologne, dont il fut Roi, mais la dernière sera donnée dans le « ciel, c'est-à-dire dans le troisième règne, s'il y est élevé. L'épi- « taphe elle-même est ainsi :

D. O. M.

« A l'éternelle mémoire de Henri III, roi de France et de Pologne.
« Arrête-toi, voyageur, et plains le sort des Rois,
« Sous ce marbre est caché le cœur d'un roi
« Qui donna des lois aux Gaulois et aux Sarmates;
« Un sicaire, vêtu d'un capuchon de moine, l'a mis là.
« Va-t'en, voyageur, et plains le sort des Rois;
« Que ce que tu lui auras souhaité t'arrive. »

« C. Benoise, scriba regius, et magister rationum, domino suo beneficentissimo, meritiss. P. A. 1594[1]. »

A Saint-Denis l'inscription porte aujourd'hui les cinq premiers vers seulement, les trois premières lignes ont été remplacées par deux autres, et les trois dernières manquent. On m'a dit à Saint-Denis que cette inscription avait été placée sous Louis-Philippe (?). (Voir Pièces justificatives, n° 5.)

Ce texte établit clairement que l'épitaphe est de Benoise qui l'avait placée, en 1594, sur un monument de marbre surmonté de deux couronnes, aujourd'hui détruit; que l'un et l'autre existaient encore dans l'église de Saint-Cloud en 1631, puisque Gölnitz les a décrits. La colonne funéraire, aujourd'hui conservée à Saint-Denis, quoique exécutée de 1633 à 1635, put recevoir l'inscription de Benoise, sans relater le nom du duc, bien que cette preuve de modestie étonnât chez ce noble personnage. On peut admettre encore que plusieurs épitaphes furent gravées sur le monument (peut-être sur le socle ou la panse du vase). Voir *pièce justificative* n° 2, ligne 12. Enfin d'Épernon resta à Paris de juillet 1630 à 1631.

[1] *Itinerarium Belgico-Gallicum* Abrahami Gölnitzi, *Lugduni-Batavorum*, 1635, p. 167. (Voir Pièces justificatives, n° 3.)

« Dans ce grand loisir, dit Girard, le duc qui aimait à bâtir n'avait « guère de divertissement plus agréable que celui d'aller voir les « maisons de la ville et des environs, qui se bâtissaient avec cette « magnificence que nous admirons dans ces superbes édifices [1]. »

C'est alors qu'il vit, sans nul doute, l'état de délabrement de la chapelle funéraire, qu'il la fit restaurer, qu'il songea à y placer l'œuvre qu'il voulait commander à Jean Pageot, et aussi, je crois, cette fameuse suite de tapisserie, de cent seize aunes de cours, dite *Histoire de Henri III,* qu'il fit exécuter à Cadillac, peu après son retour, par des ouvriers parisiens.

Quant aux particularités historiques concernant les funérailles de Henri III, c'est d'Épernon qui, lorsqu'il refusa de servir Henri IV protestant, « avant que de faire son entière retraite, voulut accom- « pagner le corps du Roy, son bienfaiteur, à Compiègne, où il fut « mené avec peu de cérémonie, les discordes n'ayant pas permis « qu'on lui en fît de plus grandes [2] ». C'est d'Épernon qui, avec Bellegarde, grand écuyer, fit faire les funérailles de Henri III, et fit transporter de Compiègne à Saint-Denis, le corps qui, depuis 1589, reposait dans l'église de Saint-Cornille (voir Pièces justificatives, n° 4). Cette cérémonie eut lieu le 25 juin 1610, huit jours avant que Henri IV reposât à Saint-Denis, « la bienséance désirant qu'il fût enterré avant son successeur [3] ». C'est d'Épernon qui, après avoir vu, en 1630, l'état de délabrement de l'église royale de Saint-Cloud et du monument élevé par Benoise, répara l'église, la décora de carrelages, de marbres, de peintures ou de tapisseries, et dressa, vers la fin de sa vie, ce monument funéraire, exécuté de 1633 à 1635, qui témoigne de la sincérité et de la durée de sa reconnaissance pour son bienfaiteur, et permet aujourd'hui d'inscrire dans la liste des artistes français, contemporains de Louis XIII, le nom du sculpteur gascon Jehan Pageot.

[1] *Vie du duc d'Épernon,* Girard. Amsterdam, 1736, t. IV, p. 12.
[2] *Vie du duc d'Épernon,* t. II, p. 326.
[3] *Histoire de Henry IV,* Hardouin de Péréfixe. Riom, 1808, p. 474.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

N° 1.

JEAN D'AURIMON PÈRE ET FILS, SCULPTEURS.

Autel de St Blaise. — Du vingt septiesme de juing mil six cent trente deulx. — Ont esté présents en leurs personnes Jehan et autre Jehan d'Aurimon, père et fils, maistres menuiziers de la ville de Bordeaux, y demeurant présentement et suivant lesquels de leur bon gré et vollonté sollidairement lung pour l'autre... ...ont entreprins promis et promettent par ces présentes à très hault et illustre seigneur messire Jehan Louis de la Vallette, duc d'Espernon .....patron et fondateur de l'église collégiale St Blaize de Cadillac, à ce présent et acceptant scavoir est de lui faire ung tabernacle à deux corps lung sur l'autre et au deshus deux dômes et entre deux une lanterne pour reposer le St Sacrement au devant du grand autel du chœur de ladite église collégiale St Blaize de Cadillac, de la haulteur de cinq pieds et demy puis le plain pied du pied'estal des collonnes d'en bas jusques au dessus de la teste de la figure qui sera portée sur le dernier dôme sur la largeur de trois (?) pieds et demy et proffondeur de deulx pieds. Le corps premier d'en bas dudy tabernacle sera porté sur quatre collonnes grosses, dont le tiers desdites collonnes sera enrichi de petits feuillages en forme de lierre et les deux tiers à canaux creux et le chapiteau desdites collonnes sera composite accompagné de pied'estal et corniche, — plus huict aultres petites collonnes à costé des quatre grosses susdites cannelées tout du long, — plus fairont encore trois niches pour y mettre trois figures, scavoir : un ecce homo au millieu et aux deux costés, un St Jehan et un St Louys, haulteur chescune de huict poulces portées sur des cus de lampe et au dessus de chescune desdites figures un chérubin, — plus sur chescune desdites quatre collonnes grosses fairoient quatre anges qui porteront le mistère de la Passion de N. Seigneur Jésus-Christ, chescung desdits anges estant aussy de la haulteur de huict poulces. Ledict premier corps sera coronné d'une gallerie avecq du ballustrage tourné. Quand au second corps sera composé de huict petites collonnes cannelées auquelles y aura aussy tout aultour aultres petites niches à mettre troys figures à l'honneur messieurs St Blaize, St Martin et Ste Marguerite de six poulces chescune haulteur et au dessus de chescune desdites figures lesdits entrepreneurs fairont des chérubins — plus au mesme corps sur le dessus une gallerie percée à jour en forme d'arquade — plus encore au dessus du second corps fairont ung dosme porté par quatre consolles enrichies

de feuillages et ledit dosme travailhé en escailles et sur icelluy une lanterne portée par cinq balustres tournés — de plus sur ladite lanterne fairont autre dosme travailhé de mesme, le premier ou sera porté la figure de la résurrection de Notre Seigneur Jésus-Christ et le toult bien proportionné orné faict et travailhé comme l'on veult (?) et resquis de bon boys de noyer hormis les figures qu'ils fairont de boys de til et conformément au plan et élévation que ledit entrepreneur en a présenté à Monseign^r quy a esté paraffé de Monseign^r ne varietur et que lesdits maistres ont retenu par envers eux aux fins de travailher à ladite besoigne et suivants lesdits dessains laquelle besoigne ils seront tenus commencer au plus tost y travailher sans discontinuer eulx et aultres ouvriers, faict et parfaict dans troys moys prochaings à compter d'aujourd'huy, et fournir tous les boys moyennant la somme de deux cent dix livres tournoizes, lesquelles Monseig^r et lesdits maistres ont accordé de laquelle somme Monseign^r en a bailhé et paié comptant réellement et sur ces présentes audits entrepreneurs la somme de quarante livres en bonnes espèces et que les entrepreneurs ont prinses et recues et s'en sont contemptés.....

J. Louis de la Vallette, Chenu,
Jean Daurimon, de Bonneau,
Capdaurat.

F° 178. — Minutes de Capdaurat, notaire royal. — Me Médeville, détenteur à Cadillac.

N° 2.

MARCHÉ JEHAN PAGEOT, SCULPTEUR.

« Aujourdhuy treziesme jorn de moys de octobre mil six cent trente « troys par devant moy not^re roy^l a esté présent en sa personne Jehan « Pageot, sculteur, bourgeois et habitant de la présente ville, lequel de « son bon gré et vollonté a entreprins, promet et a promis par ces pré- « sentes et très hault et illustre seigneur, messire Jehan Louis de la Val- « lette .....a ce présent et acceptant scavoir est de faire une collonne de « marbre avecq son pied'estal et surhausser le tout de la haulteur de « 15 pieds et demy (?) ou seront les armes du Roy en deulx endroictz, a « droict et a gauche, au hault et en bas celles de Monseigneur, aussi a « droict et a gauche avec la verge (?) torse accompagnée de son chapiteau « et le vase au deshus ou sera le cueur dudit seigneur Roy et aultour les « ouvrages et eppitaffes nécessaires et le tout suivant le desain que ledit « Pageot en a dressé et faict voir et parraffer à Monseig^r et pour cest

« effect fournir toutes choses nécessaires sans que Monseign^r soit teneu « y fournir que le marbre seulement laquelle besoigne ledit Pageot sera « tenu avoir aussy bien et duhement faicte et parfaicte et preste à pozer « dans dix huict moys prochaings à compter d'aujourdhuy .....moyennant « la somme de deux mil cent livres sur et en desduction desquels Mons- « eign^r en a faict livrer audit Pageot par le s^r Chenu, la somme de cent « livres tournoizes en bonnes espèces, dont il s'est contempté, et les deux « mil livres restants Monseign^r a promis les faire paier et livrer audit « Pageot, à mesure qu'il travailhera à ladite besoigne, et fur de besoigne « fur de payement ainsy de mesme que payement ci dessus est faict..... « Faict au chateau de Monseign^r avant midy, en présence de Jehan Car- « pentey, bourgeois et hab^t dudit Cadilhac, et de Jacques Parguade, cha- « noisne et hab^t de Cadilhac. »

Cette pièce n'est pas signée, mais la suivante lui donne toute authenticité. — Il se pourrait cependant que quelques changements, apportés au dessin du monument, aient causé ce manque de régularité.

QUITTANCE JEHAN PAGEOT.

« Aujourdhuy trentiesme du moys de novembre mil six cent trente cinq. « Par devant moy not^re roy^l a esté présent en sa personne, Jehan « Pageot, sculteur, bourgeois et habitant de la présente ville, lequel a « déclaré et confessé avoir receu par plusieurs et diverses foys du sieur « Martin de Chenu, ageant de Monseig^r le duc d'Espernon, à ce présent et « acceptant la somme de deux mil cent livres... (?) le marbre et ce pour « le marché faict entre Monseigneur et ledict Pageot pour la collonne de « marbre que ledict Pageot avoit entreprins et que a maintenant parache- « vée de faire de laquelle somme totale de deux mil cent livres tournoizes « ledit Pageot s'est contempté et en a tenu et tient quitte tant Monseign^r « que ledit s^r Chenu que tous aultres. Faict à Cadilhac, et dans mon estude « avant midy, en présence de Francoys Servant et Arnault Verneuilh « tesmoins a ce resquis.

« CHENU, Jehan PAGEOT, SERVANT,
« VERNEUILH, CAPDAURAT. »

F° 314. — Minutes de Capdaurat, notaire royal à Cadillac. — Me Médeville, détenteur.

N° 3.

« *Alterum, quod in choro templi ad dextram è marmore vides, monu-* « *mentum est et repositorium cordis Henrici III regis. In summitate*

« *sunt binæ coronæ, cum inscriptione :* Manet ultima cœlo. *Nimirum* « *duæ coronæ significant Galliam et Poloniam, quarum rex fuit : ultima* « *vero in cœlo dabitur, id est, in tertio regno, si eò sublatus est. Ipsum* « *vero epitaphium tale est :*

« D. O. M.
« ÆTERNÆQUE MEMORIÆ
« HENRICI III GALL. ET POLONIÆ REGIS.

« ASTA, VIATOR; ET DOLE REGUM VICEM.
« COR REGIS ISTO CONDITUR SUB MARMORE.
« QUI JURA GALLIS, JURA SRAMARTIS DEDIT.
« TEXTUS CUCULLO HUNC SUSTULIT SICARIUS.
« ABI, VIATOR; ET DOLE REGUM VICEM.
« QUOD EI OPTAVERIS, TIBI EVENIAT.
« C. BENOISE, SCRIBA REGIUS, ET MAGISTER RATIONUM,
« DOMINO SUO BENEFICENTISSIMO, MERITISS. P. A. 1594. »

(*Itinerarium Belgico-Gallicum* Abrahami GOLNITZI, Lugduni-Batavorum, 1635, p. 167.)

Les trois lignes marquées par l'accolade ne sont reproduites ni dans Paganiol de la Force, ni dans Alex. Lenoir. Elles sont placées au verso de la page dans Gölnitz, le recto finissant par la ligne : Asta viator... N'y a-t-il pas eu là un oubli de Piganiol, et la preuve qu'Alex. Lenoir a copié ce dernier? car tous deux parlent de Benoise, secrétaire particulier de Henri III, sans signaler la source de ce renseignement.

N° 4.

FUNÉRAILLES DE HENRI III.

Il est facile d'établir cette date à l'aide des deux extraits suivants :

« 1610-juill. — Alors nous gardâmes le corps avesques le caperon en « teste, et le Roy vint en grand'cérémonie jetter de l'eau bénite sur le « corps du Roy son père : et le lendemain on porta le corps à Nostre-« Dame, le jour d'après à St Ladre, et de là à St Denis et le subséquent se « fist le service et l'orayson funèbre. »

(*Mémoires de Bassompierre,* publ. par M. le marquis DE CHANTÉRAC, Paris, 1878, t. Ier, p. 283.)

Le corps fut porté le 29 juin à Notre-Dame, le 30 à Saint-Denis, et la cérémonie eut lieu le Ier juillet.

« Puis il (Henri IV) fut conduit à St Denis où on l'inhuma avec les « cérémonies ordinaires, huit jours après celui de Henri III, son prédé-

« cesseur; car il faut savoir que le corps de Henri III était demeuré « jusque-là dans l'église de St Cornille de Compiègne, d'où le duc d'Eper- « non et Bellegarde, grand écuyer, jadis ses favoris, l'amenèrent à St Denis, « et lui firent faire ses funérailles, la bienséance désirant qu'il fût enterré « avant son successeur. »

(*Histoire de Henri IV*, Hardouin de Péréfixe, Riom, 1808, p. 474.)

La date des funérailles de Henri III doit donc être placée au 24 juin, puisqu'elles eurent lieu *huit jours* avant celles de Henri IV.

N° 5.

Inscription telle qu'on la lit à Saint-Denis :

HENRICVS. III. FRAC. REX.
OBIIT ANNO D. MDXIC.
ADSTA VIATOR ET DOLE REGVM VICEM
COR REGIS ISTO CONDITVM EST SVB MARMORE
QVI JVRA GALLIS SARMATIS JVRA DEDIT
TECTVS CVCVLLO HVNC SVSTVLIT SICARIVS
ABI VIATOR ET DOLE REGVM VICEM.

Et au-dessous deux tiges de lys, celle de gauche portant une fleur brisée.

PEINTRES.

Les peintures de la chapelle funéraire de d'Épernon, par Guillaume Cureau, en 1633, *et Christophe Crafft, en* 1636.

Les Pageot, maîtres peintres, Girard, Claude, Jean, Baptiste et Gabriel, furent attachés de père en fils au service du duc d'Épernon. Ils ont fait souche dans la région ; aussi ai-je retrouvé leurs noms et leurs travaux de 1598 à 1700 au moins. Mes notes sur ces peintres décorateurs ont donc été suffisamment complétées, mais j'ai trouvé deux pièces intéressantes, portant deux noms d'artistes qui méritent d'être particulièrement signalés.

Ces documents ont trait à la décoration de la chapelle du château de Cadillac.

Avant d'en fournir le texte, je dois citer, avec les maîtres Mallery et Bernard Cazejus, dont j'ai donné les noms en 1884, « Sire Barilhaut, maistre-pintre, habitant du lieu de Niort en Sainc-

tonge », dont la femme, Marguerite Damours, donnait procuration à Cadillac, le 27 janvier 1599.

Guillaume Cureau.

« Du treziesme octobre mil six cent trente troys... Guillaume « Cureau, peintre, natif de la Rochefoucault en Angoulmoys, estant « à présent en ceste ville de Cadilhac... a entreprins, promis et « promet... à messire Jean Louis de la Vallette... de peindre la « voulte de la chapelle du chateau de Cadilhac et en ladite peinture « exécuter les desseins que ledit Cureau en a dressé en quatre pièces « pour les quatre pans de la voulte lesquels dessins ont été acceptés, « parraffés par Monseigneur ...moyennant le prix et somme de « douze cents livres tournoizes... »

Le 23 juin 1635, le sieur Cureau, peintre, et le sieur de Chenu, « ageant de Monseigneur », déclaraient : l'un, qu'il avait reçu le complet payement de son entreprise; l'autre, que la besogne entreprise était entièrement finie.

Guillaume Cureau, « né à la Rochefoucault, en Angoulmoys », fut certainement appelé d'Angoulême à Bordeaux par le duc d'Épernon, lorsqu'il fut nommé gouverneur de la Guyenne, en 1622. Cureau était « peintre de l'Hostel-de-Ville de Bourdeaulx », avant 1625; il remplissait encore ces fonctions quand il mourut, le 23 février 1648.

Il y a un curieux chapitre de l'histoire des Arts, à Bordeaux, à écrire sur les peintres de l'Hôtel de ville.

Ils étaient chargés depuis le quinzième siècle, notamment, de « pourtraire en grand » le maire et les jurats. Malheureusement cette curieuse suite de portraits des Membres de la municipalité bordelaise a été anéantie dans les incendies successifs des bâtiments de la Mairie. D'après Bernadau [1], celui qui aurait été le plus désastreux serait celui du 28 décembre 1755. C'est peu probable, car les procès-verbaux faits à la suite de cette mémorable catastrophe ne parlent pas de tableaux brûlés. Quoi qu'il en soit, on ne connaît pas ou on connaît bien peu des œuvres des peintres de l'Hôtel de ville, et cependant il doit s'en

[1] *Le Viographe bordelais*, Bernadau. Bordeaux, 1844, p. 283.

trouver encore de nombreuses à Bordeaux ou dans la région.

Voici la liste de ces artistes :

1526. — Francoys Levrault.

1610. — Jehan Leroy, qui, en 1609, était au service de Gilles de la Touche, architecte du duc d'Épernon.

1618. — Bernard Levesques.

1622 (?) + 1648. — Guillaume Cureau.
1648 + 1665. — Philippe Deshayes.
1665 à 1690 + 1706. — Antoine Le Blond de la Tour.
1690 + 1742. — Marc-Antoine Leblond de la Tour.
1742 + 1767. — Nicolas Bazemont (d'origine portugaise).
1767 + 1796. Jean-Jacques Leupold (d'origine suisse).

} Ces dates ont été relevées sur les registres officiels [1].

J'ai relevé de curieux documents sur ces artistes. Je ne donnerai aujourd'hui que les dates d'entrée et de sortie de fonctions ou celles de décès.

Quant à Guillaume Cureau, le peintre employé par d'Épernon à Cadillac, il était né, avons-nous vu, à la Rochefoucault, en Angoulmois; il vint à Bordeaux après l'installation du duc dans son gouvernement de Guyenne et exécuta des travaux de peinture et de sculpture.

En 1625, Cureau était peintre de l'Hôtel de ville, puisqu'il était alors en discussion avec les jurats au sujet de portraits qu'il avait livrés [2], et qu'il touchait 18 livres en août 1629 [3] en cette qualité.

La même année, il entreprenait, comme sculpteur, le retable de l'autel de Saint-Sébastien, dans l'église des R. P. Augustins, en exécution du vœu fait par MM. les jurats en 1605. « Et pour cet « effect feut conveneu avec le nommé Guilhaume Cureau, sculp- « teur, par contrat du 24e jour de novembre 1629, du prix de la « construction dudict retable conformément au devis et dessain « mentionné dans ledict contrat... Ledict Cureau se trouva dans la « suite par le malheur de ses affaires hors d'état de pouvoir faire

[1] Archives municipales de Bordeaux; Registres de la Jurade; Registres de l'État civil.

[2] *Un fragment de l'histoire des Arts*, J. Delpit. (Extrait des *Actes de l'Académie nationale des Sciences, Belles-Lettres, etc., de Bordeaux*.)

[3] « Peintre de l'Hôtel de ville. — A esté délibéré que mandement de dix-huict « livres sera expédié à Guilhaume Cureau, painctre, en desdusction des portraictz « qu'il faictz de MM. les jurats. » (Archives municipales de Bordeaux, Délibération des jurats.)

« ledict rétable ; et les choses ayant resté inexécutées... » le 13 juillet 1719, les jurats convinrent et délibérèrent que les R. P. Augustins recevraient deux mille quatre cents livres pour l'entier et parfait accomplissement du vœu fait en 1605 par leurs prédécesseure. Le 25 juin 1732, le syndic de la communauté recevait pouvoir de la jurade « de recevoir de la ville, conjointement avec le sieur Vernet, constructeur du rétable de leur église, une somme de douze cents livres ». De 1633 à 1635, il travaillait à Cadillac.

Le marché avec d'Épernon renferme une indication : « Excepté la cendre d'azur que Monseign^r a faict venir de Portugal aux dépens dudit Cureau », qui démontre la rareté de certaines couleurs, ou plutôt la rareté de leur bonne qualité. J'aurai l'occasion de faire une semblable remarque dans le marché de Christophe Crafft.

Malheureusement les pièces qui rappellent la commande et l'exécution des peintures des voûtes de la chapelle du château de Cadillac, n'indiquent même pas les sujets qui y furent représentés. Il est probable que le duc les choisit dans l'Ancien ou le Nouveau Testament, mais lui qui ne craignait pas de couronner son tombeau par une figure d'un naturalisme peu modeste, put tout aussi bien commander des sujets historiques ou allégoriques.

Des documents concernant Guillaume Cureau nous apprennent qu'il mourut le 23 février 1648, et qu'il fut remplacé par Dehay ou Deshayes, peintre de Paris :

Paintre de la ville receu.

« 29 *février* 1648. — A esté receu peintre de la ville, au lieu et « place de deffunct Guillaume Cureau, décédé le vingt et troiziesme « du présent mois, le nommé Philippe Dehay, natif de la ville de « Paris, et habitant de la présente ville depuis treze années pour « par ledit Dehay avoir les mesmes services et assistance de son art « que donnait à la ville ledit Cureau ; le tout sous les mesmes con- « ditions sauf du logement et sera expédié par le Secrétaire de la « Ville, les lettres en forme audit Dehay lorsqu'il le requéra. »

(Archives municipales de Bordeaux. Délibérations des jurats.)

Une requête, du 6 mars 1648, de Raymond Verduc, chevalier du guet, à l'effet d'obtenir « un logement despendant de l'hostel

« commun... que feu Guillaume Cureau occupait pendant sa vie », prouve, par la description du délabrement du local, que les rapports de Cureau avec la municipalité devaient être tendus.

Enfin, un accord, survenu après sa mort, le 6 mars 1648, semble démontrer qu'il ne s'était pas enrichi dans ses fonctions.

Christophe Crafft.

Christophe Crafft est un nom d'artiste de talent inconnu à Bordeaux, qu'il dut habiter pendant plusieurs années au moins. Il était Allemand d'origine et descendait probablement de la famille des Krafft, peintres des quinzième et seizième siècles.

Comme il serait dangereux de procéder par suppositions, je me contenterai d'avancer seulement ce qui est certain.

C'est assurément Christophe Crafft qui a peint les tableaux des cheminées du château, dont Abraham Gölnitz parle en ces termes, en 1631 : « A ces cheminées sculptées avec le plus grand art, un « peintre allemand a joint des figures gracieuses, d'un harmonieux « coloris [1]. »

Christophe Crafft, qui avait probablement été amené à Bordeaux et à Cadillac par le duc d'Épernon, comme tant d'autres hommes de valeur, gens d'épée ou de robe, commerçants ou industriels, artistes ou artisans, était certainement un peintre estimable. Les travaux dont il fut chargé semblent le démontrer, autant par la façon dont on le désigne : « M^tre^ paincture de présant en la ville de « Bourdeaulx », que par l'importance même de cette commande qui n'a pas dû être unique.

L'intéressant marché qu'il passa avec le duc, le 13 août 1636, aidera certainement à trouver, un jour, une œuvre qui permettra d'apprécier le talent du maître peintre. Je crois que le texte *in extenso* de cette pièce servira plus que toutes les dissertations, les sujets étant clairement indiqués.

« 1636 *aoust* 13. — Sachent tous présents et advenir, que « aujourdhuy, treziesme du moys de aoust mil six cent trente six, « après midy à Cadillac, par devant moy not^re^ roy^l^ en Guienne

[1] « Caminis artificiosissime sculptis pictor, gente Germanus, addidit venustas « figuras convenientibus coloribus. » *Itinerarium Belgico-Gallicum* Abrahami Gölnitzi, *Lugduni-Batavorum*, 1635, p. 550.

« soubsigné a esté présant en sa personne, Christophe Crafft, m^tre « painctre de présent en la ville de Bourdeaulx, lequel de son bon « gré et vollonté a promis et promet à monseig^r le duc d'Espernon, « pair et collonnel général..... a ce présant et acceptant scavoir « est, de lui faire dans sa chapelle du chasteau de ceste ville, le « nombre de dix neuf tableaux de paincture à l'heuille, scavoir : « la *Nativité de Nostre Seigneur*, la *Circonsision*, l'*Adoration des* « *Roys*, la *Fuite en Égypte* ou *Retour en Nassarès*, *la Dispute*, « âgé de douze ans, son *Baptême*, son *Entrée à Jérusalem*, la « *Saine* et *Lavement des pieds*, *la Prière* et sa *Capture aux Jar-* « *dins des Eolifes*, la *Flagellation*, son *Couronnement*, l'*Exce* « *Hommo*, le *Portemant de Croix*, la *Crusifiction*, la *Descente de* « *la Croix*, sa *Sépulture*, sa *Résurrection*, l'*Assention* et la *Pen-* « *tecouste* moyennant le prix et somme de trente deulx livres « tournoizes pour chescun desdicts tableaux, paiables a mesure « qu'il lez fera fin de besoigne fin de payement, et sera mondict sei- « gneur teneu luy fournir troys livres de colleur, scavoir : une « livre *de fin asseur*, une autre livre *de lacque de fleurance*, et « l'autre livre *de vert de gris de still*, et pour la libération que ceu « dessus ledict Crafft en oblige..... Faict dans le chasteau de « Cadillac, en présence de M^tre Pierre Mestivier, docteur en méde- « cine, et Me Martin Chenu, tesmoings a ce resquis et moy notaire.

« MESTIVIER, J. LOUIS DE LA VALLETTE, CHENU,
« Christoph CRAFFT, AUDOYN, not^re roy^l. »

(Minutes de Audoyn, notaire royal à Cadillac. Me Médeville, détenteur.)

Un point embarrassant que ce marché semble embrouiller au lieu de l'éclaircir, c'est la désignation de *Chapelle du château*. J'avoue que les textes que j'ai relevés me laissent fort indécis. N'y avait-il que la chapelle funéraire de Saint-Blaise? Le château possédait-il une chapelle particulière? Enfin même, ces tableaux exécutés dans la chapelle du château n'étaient-ils pas destinés à la chapelle funéraire de Henri III, à Saint-Cloud? On pourrait soutenir l'une ou l'autre opinion avec égales chances de défendre la vérité.

Quoi qu'il en soit, la commande faite à Christophe Crafft fut importante, toutes ces toiles n'ont pas été détruites. Il faut espérer que dans un avenir prochain on en retrouvera quelqu'une, et qu'on pourra apprécier le talent de leur auteur.

TAPISSIERS

L'Histoire de Henri III, de la manufacture de tapisseries de Cadillac, tissée par Me Claude de La Pierre, maître tapissier de Paris, de 1632 *à* 1637.

Girard parle ainsi de l'étonnement des officiers de bouche, lors du passage de Louis XIII à Cadillac, en 1620 : « Ils y trouvèrent « ce qu'ils n'avoient encore vu dans aucun lieu du royaume. C'était « une si grande suite d'offices sous terre, si clairs et si bien percés, « qu'ils ne pouvoient s'étonner assez d'une si vaste étendue de « commodités, qui sont en effet une des plus belles parties de « l'édifice[1]. »

Ce sont ces immenses soubassements du château qui avaient permis à d'Épernon d'installer chez lui des forges, des fonderies, des ateliers de marbrerie, de menuiserie, où il avait placé les peintres, les sculpteurs, les brodeurs, les ouvriers d'art en tous genres, qu'il visitait, qu'il encourageait, qu'il dirigeait en quelque sorte.

Cette situation particulière des ateliers de Monseigneur a donné à d'Épernon une grande influence sur les progrès des arts en Guyenne, au commencement du dix-septième siècle.

De Cadillac, comme des abbayes du moyen âge, rayonna dans toute la province, un enseignement applicable à toutes les productions artistiques. Des sculpteurs et des peintres comme les Pageot, des architectes comme les Coutereau et les Delerm, s'y formèrent, ainsi que de nombreux maîtres tapissiers et teinturiers.

En effet, pour imiter dans sa province les manufactures que le Roi créait à Paris, plus encore que pour les besoins de son somptueux château, d'Épernon avait installé, à Cadillac, dans cette longue suite de salles dont parle Girard, toute une manufacture de tapisserie.

Ces immenses dépendances semi-souterraines, qui existent encore et forment, dans une partie, les magnifiques cuisines de la maison centrale, ont dû être d'une commodité extrême, car elles sont indépendantes de l'habitation par le niveau différent du sol, et elles

[1] La *Vie du duc d'Épernon*, Girard, t. III, p. 247.

reçoivent, par le nord, un éclairage qui a permis d'y exécuter même les travaux les plus délicats.

C'est là que, de 1632 à 1637, Claude de La Pierre, maître tapissier de Paris, exécuta avec *huit* garçons qu'il amena de la capitale, la tenture citée par de nombreux auteurs sous le nom de *Histoire de Henri III;* c'est là qu'il forma des maîtres et des compagnons à la pratique de son art, et de ceux que nécessitait la fabrication de cette importante tenture.

Cette suite curieuse, qu'on attribua *à la manufacture de Cadillac,* parce qu'elle portait la désignation de cette ville sur un inventaire du garde-meuble, a été détruite ou perdue en grande partie. Une pièce à peu près intacte : *la bataille de Jarnac,* la seule que l'on connaisse, est conservée dans la belle collection de M. le baron Pichon. Elle est entourée d'une très-riche bordure, aux armes des d'Épernon, et porte le monogramme D L P, qui rappelle en effet le nom de son auteur : De la Pierre.

Je me contenterai de fournir la liste des sujets des vingt-deux pièces, dont j'ai retrouvé les marchés, et les noms des tapissiers du duc d'Épernon, relevés sur des documents authentiques : extraits de l'état civil ou pièces notariées, dont je joins ci-après la copie, ces pièces n'ayant pas été publiées. Un travail sur la manufacture de Cadillac étant sous presse[1], je ne dois donner ici qu'un sommaire des documents recueillis, afin de me conformer à la circulaire de M. le directeur général des Beaux-Arts, qui nous invite à ne lire que des travaux absolument inédits.

Quoiqu'il eût été possible d'écrire deux notices sur le même sujet, bien indépendantes l'une de l'autre, il me semble préférable de m'en tenir à le nomenclature des maîtres tapissiers de monseigneur le duc d'Épernon et des travaux de Claude de La Pierre.

Maîtres tapissiers du duc d'Épernon.

Bonenfant, Estienne, « tapissier de Monseigneur », fut témoin, le 20 avril 1604. C'est lui que j'ai cité comme ayant fait « les estimes des meubles », en 1608. Il était donc tapissier du duc d'Épernon

[1] La *Gazette des Beaux-Arts,* 1886, février, annonce qu'elle publiera *prochainement* un travail que je lui ai adressé. Les pièces, relevées dans les minutes de Capdaurat, ci-jointes, ne seront pas publiées.

quand celui-ci faisait terminer les premiers appartements de Cadillac [1].

Bonenfant a probablement garni les meubles et posé des tapisseries qui durent être fabriquées dans les ateliers royaux, car c'est en 1607 que Henri IV appela à Paris Marc de Coomans et François de La Planche.

Marin Jadin, Gouyn ou Boynin, « m^tre^ tappissier de monseigneur « le duc d'Espernon », a vraisemblablement succédé à Bonenfant. Il se maria à quarante-neuf ans, le 28 juillet 1615, à Anne Ricaut [2], et mourut le 10 janvier 1626. Il prépara les appartements où fut reçue la Cour, en 1620, notamment celui de la Reine mère, qui, certainement, ne fut pas tapissé par l'histoire de Henri III [3], faite plus de vingt ans après.

Claude Bécheu, « m^tre^ tapissier et domestique de Monseigneur, « garde meuble de son Altesse », a eu la garde et l'entretien des tapisseries et des meubles, sinon leur confection. Il dut remplacer Marin Jadin. Le 14 avril 1633, il fut parrain du fils de Claude de La Pierre, et le 14 novembre 1643, de celui de Pierre de Lys, aussi tapissier [4].

Le 17 octobre 1658, il expédia à Paris, hôtel du duc d'Épernon, « vingt six thonnes, quesses ou barriques, mentionnées dans vingt « cinq articles... pesant tous lesdicts meubles 6925 livres ». Le 3 novembre 1658, Claude Bécheu [5] « était au propre de partir (de « Cadillac) pour aller dans la ville de Paris ». Enfin, le duc d'Épernon léguait, par son testament du 18 juillet 1661, à « Bécheu, tapissier, 1508 livres une fois payées [6] ».

Claude Bécheu fut le maître tapissier, garde des meubles, pendant le séjour de Claude de La Pierre, c'est-à-dire pendant la fabrication, à Cadillac, de l'*Histoire de Henri III*.

[1] Voir *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, année 1884, p. 190.

[2] *Id.*, p. 191. — Les deux autres dates sont fournies, comme la précédente, par les registres de l'État civil de Cadillac. Le nom, écrit trois fois, présente trois orthographes différentes.

[3] Gölnitz a décrit les tapisseries de cette salle en 1631, c'est-à-dire six ans avant que cette suite fût exécutée.

[4] État civil de Cadillac, de Saint-Michel de Bordeaux (greffe du tribunal).

[5] Minutes de de Lagère, notaire royal à Cadillac. Me Médeville, détenteur.

[6] Archives de M. P. de Fontainieu.

Ce fut lui le dernier tapissier des d'Épernon, puisqu'il vivait encore lors de la mort de Bernard, deuxième et dernier duc.

Claude DE LA PIERRE, « m^tre^ tappissier de Paris, m^tre^ tappissier de « Monseig^r^ ».

Cet artiste, dont le nom était inconnu, est celui qui a organisé ce qu'on peut appeler la manufacture de Cadillac. Il a fondé un atelier et exécuté l'*Histoire de Henri III*, avec « 8 garçons » et de nombreux compagnons ou apprentis qu'il a formés, de 1632 à 1637.

Claude de La Pierre entra au service du duc d'Épernon, le 1er mars 1632, aux conditions suivantes : « Scavoir de bien et « duhement faire et façonner tant en ceste ville de Cadillac, Paris, « Metz, Bourdeaulx, Plassac et aultres lieux qu'il plaira à Monseig^r^ « toutes et chescune des pièces de tappisserie dont les portraits luy « seront délivrés en grand vollume que ledit La Pierre sera teneu « travailler continuellement à 4, 6 ou 8 mestiers selon qu'il luy « sera prescrit et ordonné jusques au nombre de quinze, vingt, « vingt cinq ou trente pièces ou plus, si Monseigneur le dézire... « moyennant trente livres tournoizes par chescune aulne de Paris « en quarré, plus un logis... pour dresser ses mestiers... loger « sa femme et enfans... plus une somme... pour frais de voyage... « plus 15 livres tournoizes par chescung moys par forme de gages « gratuits » ; enfin, « 64 livres 4 sols pour le voyage de 8 garçons « qui ont esté envoyés de Paris par ledit s^r^ de Maulroy[1]. »

Voici les sujets des vingt-deux pièces, tissées par Claude de La Pierre, dans le même ordre que fournissent les marchés :

1° Le combat de Chassaneuil;
2° La bataille de Montcontour;
3° Le siége de La Rochelle;
4° La bataille de Jarnac;
5° Le siége de St Jean d'Angely;
6° L'histoire comme les Pollonois apportent la couronne au duc d'Anjou;

[1] Honoré de Mauroy fut dans l'intimité de Henri IV, de Louis XIII et du duc d'Épernon. Henri IV lui fit don de l'office de secrétaire ordinaire du Roi, par lettres patentes du 10 septembre 1590; Louis XIII le nomma conseiller en tous ses conseils privé et d'État, le 22 septembre 1615. Il fut intendant général du duc de la Vallette, dont il écrivit la vie, puis du duc d'Épernon, son frère. Ils paraissent avoir été les intermédiaires du duc pour ses travaux artistiques. Son fils, Jean-Louis, filleul de d'Épernon, lui succéda.

7° Le combat de la Roche Abert;
8° La revue que faict Mr le duc d'Anjou de son armée;
9° Le siége de Chastellerault;
10° L'entrée du Roy à Cracovie;
11° Le sacre du Roy à Cracovie;
12° L'entrée du Roy à Vienne en Autrische;
13° L'entrée du Roy à Turin;
14° L'entrée du roy Henry III à Venise;
15° Le sacre et couronnement du Roy à Reims;
16° Les premiers estats tenus à Bloys;
17° L'institution des chevaliers du St Esprit;
18° Le Roy donne le baston de collonel de l'infanterie de France à Monseignr le duc;
19° La défense de Pisviers (?);
20° Le combat qui fust faict à Tours;
21° Le siége d'Estampes;
22° Le siége de Gergeau[1].

Soit 22 pièces, formant 109 aunes de cours, et 392 aunes carrées et 1/7, à 30 livres l'une, représentant 12,079 livres 16 sols 6 deniers; plus 54 mois à 15 livres tournoizes l'un, à titre de gages gratuits, c'est-à-dire 810 livres; plus, 64 livres 4 sols pour le voyage de huit garçons, qui, avec les frais de déplacement de Cl. de La Pierre, de sa femme et de ses enfants, forment un total qui dépasse 13,000 livres tournoizes.

D'après M. le baron Pichon, la suite de l'*Histoire de Henri III* aurait compté 112 aunes de cours et 26 pièces. Il manquerait donc 4 pièces, formant 3 aunes seulement de largeur. D'après Lacordaire[2], on aurait compté 27 pièces, et 117 aunes de cours. Cinq pièces, formant 8 aunes, ne figureraient pas dans les marchés. Ce serait des pièces bien peu importantes, dans l'un et l'autre cas.

Les maladies, les persécutions et les malheurs qui frappèrent le duc d'Épernon, depuis 1636 surtout, donnent à penser que les travaux de tapisserie furent arrêtés, ou même, comme je le crois, que

[1] « Sous Louis XVI, il y avait encore au garde-meuble une suite complète de l'*Histoire de Henri III.* »

[2] *Notice historique sur les manufactures impériales de tapisseries des Gobelins et de tapis de la Savonnerie,* 1855.

la confection de l'*Histoire de Henri III* n'a été qu'une commande toute spéciale.

Claude de La Pierre dut se fixer en Guyenne. On trouve un prieur du couvent des Capucins de Cadillac, portant le nom de La Pierre, en 1675, puis des maîtres maçons de Bordeaux à des dates correspondantes; enfin, Claude de La Pierre, le fils de Claude Ier, dont Claude Bécheu fut le parrain, étant garde-juré de la confrérie des maîtres teinturiers de Bordeaux, et l'homme le plus influent de la corporation qu'il représentait, le 6 avril 1680 [1].

D'autre part, une répétition d'une pièce : *la Bataille de Jarnac*, venant de Toulouse, existe au musée de Cluny; elle provient de la famille de Fontarailhes, dont un membre figure honorablement dans le sujet. M. Darcel, qui m'a fourni ce renseignement, croit qu'elle a pu être exécutée par des tapissiers sortant de l'atelier de Cadillac.

On pourrait citer bien d'autres noms de tapissiers, mais ces renseignements ne peuvent que prouver l'importance de l'atelier de Cadillac, quoique son existence n'eût été que passagère, et les faits semblent suffisamment l'établir. Ce qui est certain, c'est que la « *manufacture de Cadillac* » ne fut créée que pour les besoins particuliers du duc d'Épernon, et qu'elle ne travailla que pour lui seul.

Quant à la suite de tapisseries : « *Histoire de Henri III* », en m'appuyant sur les documents qui précèdent [2], concernant la chapelle funéraire que d'Épernon érigea et décora superbement dans l'église de Saint-Cloud, je propose cette opinion qui me semble seule admissible : Elle fut faite pour cette chapelle, comme les carrelages, comme la colonne sculptée [3] par Pageot, et *en même temps*. Elle forma une partie de l'hommage rendu par d'Épernon à la mémoire de son protecteur, poursuivie par le mépris public; elle fut, surtout, une sorte d'ex-voto triomphal, retraçant l'histoire glo-

[1] *Anciens et nouveaux statuts de Bordeaux*. Bordeaux, Simon Boé, 1701, p. 582.

[2] Voir plus haut *la Colonne funéraire de Henri III à Saint-Denis, sculptée par Jean Pageot*.

[3] La colonne fut sculptée de 1633 à 1635, puis plus tard portée à Saint-Cloud; les tapisseries furent exécutées de 1632 à 1637; colonne et tapisseries furent exécutées *en même temps* dans le château de Cadillac.

rieuse de Henri III et de son favori, dont, une fois de plus, elle faisait paraître, avec éclat, aux portes mêmes du Louvre, la reconnaissance et la fidélité proverbiales.

PIÈCES JUSTIFICATIVES.

N° 1.

CLAUDE DE LA PIERRE, MAITRE TAPISSIER.

30 juin 1632.

« Du dernier du moys de jung mil six cent trente deux, ont esté présents en leurs personnes, Claude de La Pierre, m^tre^ tappissier de la ville de Paris, estant despuis en ceste de ville de Cadilhac lequel de son bon gré et vollonté a entrepris, promis et promet, par ces présentes à très hault et illustre seigneur, messire Jehan Louis de la Vallette, duc d'Espernon... à ce présent et acceptant scavoir de bien et duhement faire et faconner tant en ceste ville de Cadilhac que Paris, Metz, Bourdeaux, Plassac et austres lieux qu'il plaira à Monseig^r^ toutes et chascunes les pièces de tappisseries dont les portraits lui seront fournis et dellivrés en grand vollume, et que ledict La Pierre sera tenu travailler continuellement à quatre, six ou huict mestiers selon qu'il luy sera prescrit et ordonné jusques au nombre de quinze, vingt, vingt-cinq ou trente pièces ou plus sy Monseigneur le dézire, seront lesdites pièces de tappisseries bien faictes et faconnées aux frais despens, périls, risques et fortunes dudict La Pierre; le tout de fine soie, fleuret et laine bien assorties, fournyees et estoffées conformément à la grande pièce de la Généralité quy luy a esté monstrée lequel est demeuré en mains du sieur Dupont, m^tre^ d'hostel de Monseign^r^ pour y avoir recours sy besoin est toutes lesquelles soyes fleuret laines et audres etophes nécessaires à la fabrion et perfecon desdites tappisseries seront fournizes par ledict La Pierre a ses frais et despens, périls et risques que dict est Moyennant quoy Monseig^r^ luy paiera la somme de trente livres tournoizes pour chascune aulne de Paris en quarré à proportion de la delivrance qu'il fera de chescuue pièce desdictes tappisseries et au cas que Monseig^r^ dézire que ledit La Pierre travaille aux tappisseries a Metz, Paris, Bourdeaux, Cadillac, Plassac ou en quelqu'autre lieu que luy est accordé qu'il luy sera fourny un logis convenable pour y dresser ses mestiers et y pouvoir loger sa femme et enfans seulement et non plus Oultre il luy sera donné pour frais de voyage qu'il luy conviendra faire avec sesdicts femme et enfans, telle somme que Monseig^r^ jugera raisonnable et

à sa discrétion et pour d'autant plus obliger ledict La Pierre a bien et soigneusement travailher auxdits ouvrages de tappisserie et s'arrester au service de Monseign^r^, Monseigneur lui a accordé et accorde par ces présentes oultre les choses susdictes la somme de quinze livres tournoizes par chescung moys par forme de gages gratuits, lesquels gages gratuits ont commencé a courir despuis le premier jour de mars dernier passer que ledict La Pierre a convenu a travailher auxdictes tappiseries lesquelles il promet continuer et y travailher jusques comme doict rendre faictes et parfaictes lesdictes tappisseries sans colluzion (?) ny fraulde le tout au dire et jugement de maistres à ce entendus en cognaissance promettant y apporter toute candeur fidellité et dilligence sur le prix duquel travail ledict La Pierre a desclairé et confessé avoir déjà receu de Monseig^r^ ou son ageant et en desduction de ses gages gratuits la somme de mil quarante huict livres quatorze sols y comprins la somme de six cens livres pour l'achapt de soye et laine quy luy ont esté loïalement baillées pour employer audictes tappisseries et aussy la somme de soixante trois livres dix sols pour la facon de quatre mestiers et d'achapt de cordages a iceux employés, ...a ladicte somme de mil quarante huict livres quatorze sols comprinse la somme de deux cent soixante livres qui en est fournize par le sieur Maulroy audict La Pierre pour faire son voyage en ceste ville, la somme de dix huict livres huict sols pour des journées employées tant luy que ses garçons a raccommoder une pièce de tappisserie de l'*Histoire de Troye* sur et tant moings de laquelle somme ledict La Pierre a délivré une pièce de tappisserie par luy faicte contenant *le Combat de Caseneul* laquelle contient unze aulnes carrées moings ung douziesme que se monte la somme de trois cent vingt sept livres dix sols et encore rebattre la somme de soixante livres pour son gage du moys de mars, apvril, may et juing derniers passés et parce ledict La Pierre est encore redepvable envers Monseig^r^ de la somme de six cent soixante une livres quatre sols pour autres plus receu que fourny de besoigne et luy promet satisfaire au plus tôt..... Faict au Chateau de Cadillac, avant midy, en présence de Pierre Carpentey, bourgeois et hab^t^ dudit Cadillac et Me de Bonneau, not^re^, hab^t^ aussy Cadilhac.

« Louis de la Vallette, de Bonneau, p^t^,
« La Pierre. »

(Minutes de Capdaurat, notaire royal à Cadillac. — Me Médeville, détenteur.)

N° 2.

29 avril 1633.

« Aujourd'huy vingt neufviesme du moys d'apvril mil six cent trente troys, par devant moy n^re^ a esté présent en sa personne Claude La Pierre, m^tre^ tappissier de la ville de Paris travaillant despuis en ceste ville de Cadillac pour le service de Monseign^r^ le duc d'Espernon, lequel a dict et déclairé que ce jourd'huy il a faict compte avec Monseig^r^ à ce présent et acceptant, tant de la besoigne de tappisserie qu'il a faicte ou duhe faire en conséquence du contract que luy en fust passé par Monseign^r^ le trentiesme de juing mil six cent trente deulx, receu par moy not^re^, que en payement qu'il aveoit sur ladicte besoigne en conséquence dudict contract et c'est trouvé que tous les payements quy luy ont esté faicts tant avant ledict contract et conformément à icelluy que despuis et jusques aujourdhuy montent et reviennent à la somme de trois mil sept cent six livres sept sols y comprins la somme de mil quatre vingt dix livres fournies par Monseign^r^ pour l'achapt en soye et laine et frais d'icelluy et lesquels payements il a aussy receu scavoir par les mains du feu s^r^ Dupont m^tre^ d'hostel de Monseign^r^ la somme de sept cent vingt trois livres quatorze sols sur la somme de mil quarante huict livres quatorze sols contenues dans la quittance marquée (?) dans le contract dudict jour trente de juing mil six cent trente deulx et par les mains du s^r^ Chenu la somme de deux cent soixante cinq livres d'une part que estoient comprinses dans la quittance inscrit dans ledict contrat et qui reviennent avecq lesdicts sept cents vingt trois livres quatorze sols et soixante livres de gages gratuits pour quatre moys contenus en ladicte quittance à ladicte somme de mil quarante huict livres quatorze sols et encore par ledict sieur Chenu la somme de seze cent vingt sept livres trois sols et faisant et receu tos les payem^s^ faicts par ledict s^r^ Chenu à la somme de dix huict cent nonante deux livres troys sols et tout ledict payement ainsy accumulé en sont comprins les prix desdicts soyes laines et frais d'icelles advancées par le s^r^ de Maulroy revenant à ladicte somme de trois mil sept cent six livres sept sols et sur lesquels payements ledict La Pierre a desja rendu a Monseigneur une pièce de tappisserie ou est représenté *le Combat de Chassaneuil* contenant unze aulnes moings ung douziesme en carré ainsy qu'est fait mention sur le contract susdatté vallant à raizon de trente livres l'aulne la somme de troys cent vingt sept livres dix sols, plus une audre pièce de tappisserie où est représenté *la Bataille de Montcontour* contenant troys aulnes troys quards de haulteur et six aulnes manque un huictiesme de largeur revenant en tout à vingt deux aulnes et un trente

deuxiesme en carré vallant à ladicte raizon de six cent soixante une livres plus une autre pièce de tappisserie qui reppresente *le Siége de la Rochelle* contenant cinq aulnes de largeur et troys aulnes troys quards de haulteur rendu à dix huict aulnes troys quards en carré vallant à la raizon la somme de cinq cent soixante deux livres dix sols faisant et revenant la valleur de toutes lesdictes pièces de tappisserie ci-dessus, exprimées et rendues à Monseig^r^ à la somme de quinze cent cinquante une livre et partant ledict La Pierre demeure redepvable envers Monseigneur pour audict plus receu et fourny à la somme de deux (?) mil cent cinquante cinq livres sept sols et sur ce deduict soixante sept livres quatre sols comme mondict seigneur a accordé audict La Pierre pour le voyage de huict garcons qui ont esté envoyés de Paris par ledict Sieur de Maulroy d'une part, et cent cinquante livres pour ses gages gratuits de dix moys, qui sont : Juillet, Aoust, Septembre, Octobre, Novembre, Décembre mil six cent trente deulx, Janvier, Febvrier, Mars et Apvril mil six cent trente troys, a raison de quinze livres par moys, oultre les gages de quatre moys et aultres choses dont ledict La Pierre a laissé quittance à Monseigneur par ledict contract dudict jour trentiesme de juing mil six cent trente deux reste que ledict La Pierre doict de clair et net a Monseigneur la somme de dix neuf cent trente huict livres troys sols et moiennant ces présentes toute audre quittance avecq icelle-cy ne serviront que d'un seul payement et final compte et tout ce dessus a esté ainsy rappelé et accepté par Monseigneur et mondict La Pierre, qui m'en ont requis acte que leur ai octroyé à Cadillac dans le chateau de Monseigneur après midy en présence de Jehan Carpentey, bourg^ois^ et march^d^ de Cadillac et Jehan de Ferbos aussy hab^t^ de Cadillac.

« J. Louis de La Vallette, De Lapierre,
« de Ferbos, p^t^, Capdaurat. »

(Minutes de Capdaurat, notaire à Cadillac, f° 110.)

N° 3.

24 décembre 1632.

« Aujourdhuy vingt quatriesme décembre mil six cent trente deux par devant moy notaire roy^l^ soussigné, a esté présent en sa personne, Claude de La Pierre, m^e^ tappissier, travailhant pour le service de monseign^r^ le duc d'Espernon à Cadillac, lequel a dict et déclairé qu'en conséquence du contract... passé entre Monseig^r^ et ledict en datte du dernier du moys de juing dernier, passé et receu par moy not^r^ roy^l^, a receu en les mains du

s^r Martin de Chenu, ageant de Monseig^r, à ce présent et acceptant la somme de mil trois cent nonante troys livres onze sols et les a prinzes et receues, il en quitte et baille quittance à Monseign^r..... A Cadillac, en mon estude apprès midy, en présence des tesmoins Jehan de Carpentey, bourg^ois et hab^t de la présente ville et Me Ary... hab^t aussy Cadillac.

« CHENU, DE CARPENTEY, LA PIERRE,
« CAPDAURAT. »

(Minutes de Capdaurat, notaire royal à Cadillac, f° 268.)

N° 4.

12 mars 1634.

« Aujourd'huy douziesme du moys de mars mil six cent trente quatre, par devant moy... le sieur Martin de Chenu, ageant de Monseigneur... et Claude Lapierre, m^tre tappissier... lesquels ont dict et déclairé estre venus accepter certains payements quy ont esté faicts par ledict Chenu audict Lapierre, en desduction de la besongne de tappisserie que a entreprinze faire pour monseig^r le duc d'Espernon le vingt neufviesme d'apvril de l'année dernière mil six cent trente troys, que ledict Lapierre arresta ses comptes avecq Monseig^r, tellement que tout lesdicts comptes calculés s'est trouvé... despuis ledict jour vingt neufviesme d'apvril dernier... la somme de seze cent vingt huict livres seze sols sur ladicte besoigne et pour l'entreprise de Monseig^r et sur laquelle ledict s^r Chenu a encore baillé présentement audict Lapierre la somme de deux cent livres pour les gages gratuits d'un an qui a commencé le 1er jour de may dernier et qui finira au 1er de may prochain.....

« En présence de, Me Pierre Coutereau m^e masson, Francoys Servan, clercq. hab^ts de Cadilhac.

« DE LAPIERRE, CHENU,
« COUTEREAU,
« SERVANT, p^t,
« CAPDAURAT. »

(Minutes de Capdaurat, notaire royal à Cadillac, f° 57.)

N° 5.

20 mai 1635.

« Aujourdhuy vingtiesme du moys de may mil six cent trente cinq, par devant moy notaire et tabellion royal, ont estés présents en leurs per-

sonnes, le sieur Martin de Chenu, ageant de monseign^r le duc d'Espernon et faisant pour Monseign^r et Claude Lapierre, m^tre tapissier de la ville de Paris travailhant à présent dans ceste ville de Cadillac pour le service de Monseig^r, avecq lesquelles parlant ont dict et déclairé avoir aujourdhuy faict compte entr'eux tant de la besoigne de tappisserie faicte par ledict Lapierre pour le service de Monseig^r, ainsi qu'appert par l'arrest des comptes dudict jour receu par moy not^re roy^l jusques a présent, que des payements quy luy ont esté faicts sur ladicte besogne par lequel présent compte de ce jour, les parties sont demeurées d'accord; ledict Lapierre despuis le dernier arresté de comptes, a faict et rendu à Monseigueur, les pièces de tappisserie qui s'ensuivent :

« Premièrement, une pièce de tappisserie représentant la *Bataille de Jarnac,* contenant troys aulnes troys quards de haulteur sur six aulnes de largeur, revenant en carré à vingt deux aulnes et demy vallant à raizon de trente livres aulne suivant l'accord faict avecq Monseign^r et Lapierre par contract du trente juing mil six cent trente deulx receu par moy not^re roy^l, la somme de six cent septante cinq livres tournoizes; — plus une aultre pièce de tappisserie ou est représenté le *Siége de St Jean d'Angely,* contenant en haulteur troys aulnes troys quards sur la largeur de cinq aulnes, revenant le tout en carré à dix huict aulnes troys quards, vallant à ladicte raison de trente livres aulne la somme de cinq cent soixante dix livres dix sols; — plus une aultre pièce de tappisserie, représentant l'*Histoire comme les Pollonnois apportent la coronne au duc d'Anjou,* qui contient troys aulnes troys quards de haulteur sur quatre aulnes un quard de largeur, revenant en carré à quinze aulnes et sept huictiesmes et demy vallant chascune à ladicte raison quatre cent septante huict livres deux sols six deniers; plus une autre pièce de tappisserie, qui représente le *Combat de la Roche Abert,* contenant troys aulnes troys quards de haulteur sur quatre aulnes un quard de largeur, revenant en carré à quinze aulnes sept huictiesmes et demy, vallant à ladicte raizon quatre cent septante huict livres deux sols six deniers; — plus une autre pièce de tappisserie, qui représente la *Reveue que faict monsieur le duc d'Anjou de son armée,* contenant troys aulnes troys quards de haulteur sur quatre aulnes et demy de largeur et revenant en quarré à seze aulnes troys quards et demy, vallant à la mesme raizon que dessus la somme de cinq cent six livres quinze sols; — plus une audre pièce de tappisserie, représentant le *Siége de Chastellerault,* contenant troys aulnes trois quards de largeur, revenant en carré a quinze aulnes sept huictiesmes et demy, vallant à ladicte raison la somme de quatre cent septante huict livres deux sols six deniers; — plus une pièce de tappisserie, représentant l'*Entrée du Roy à Cracovie,* contenant troys aulnes troys quards de haulteur sur cinq

aulnes sept huictiesmes de largeur, revenant en carré a vingt deux aulnes et un trente deuxiesmes et en argent à raison ci dessus la somme de six cent soixante livres dix huict sols six deniers; — plus une autre pièce de tappisserie, où est représenté le *Sacre du Roy à Cracovie*, contenant troys aulnes trois quards de haulteur sur troys aulnes troys quards de largeur, revenant en carré à quatorze aulnes un seziesme, vallant à ladicte raison la somme de quatre cent vingt une livres dix sept solz; — plus une autre pièce de tappisserie, représentant l'*Entrée du Roy à Vienne en Austrische,* contenant troys aulnes troys quards de haulteur sur trois aulnes et demy, moins un seziesme de largeur, revenant en carré à treze aulnes et en argent à la susdicte raison la somme de troys cent nonante livres et finalement une autre pièce de tappisserie, représentant l'*Entrée du Roy à Turin,* contenant troys aulnes troys quards de haulteur sur deux aulnes trois quards de largeur, revenant en carré à dix aulnes un tiers et en argent à la mesme raison que dessus à la somme de trois cent dix livres, faisant et revenant tous les susdicts prix des susdictes pièces de tappisserie ainsy rendues, faictes par ledict Lapierre et rendues à Monseign^r^ à la somme de quatre mil neuf cent soixante une livres huict solz, sur quoy les parties sont parfaitement (?) demeurées d'accord que par ledict arresté de compte faict avec Monseign^r^ ledict jour vingt neufviesme d'apvril mil six cent trente troys ledict Lapierre demeure redepvable envers Monseig^r^ de clair et net en la somme de dix neuf cent trente huict livres trois sols et que encore despuis ledict arresté de compte jusques au douziesme de mars sil six cent trente quatre, ledict s^r^ Chenu avait payé et livré audict Lapierre, à diverses foys, la somme de seze cent vingt huict livres seze sols, ainsi qu'il appert par quittance que ledict Lapierre en bailha audict sieur Chenu, ledict jour receu par moy not^re^ roy^l^, comme pareilhement sont demeurées les parties d'accord que despuis ladicte quittance eux faict douziesme de mars mil six cent trente quatre, ledict sieur Chenu a bailhé et payé audict Lapierre, par plusieurs et diverses foys, jusques aujourdhuy, la somme de deux mil cinq cent nonante huict livres quatre sols y approuvé ledict jour ci dessus ainsy qu'appert de plusieurs quittances descharges... jusques à présent, demeurant nulles et de nul effect et valleur faisant et revenant toutes les susdites sommes receues par ledict Lapierre sur ladicte besoigne, supputée ensemble à la somme de mil six cent soixante cinq livres trois sols y comprins (?) ladicte somme de dix neuf cent trente huict livres seze sols de reliquat contenues audict arresté de compte faict avec Monseign^r^ en ce jour vingt neufviesme d'apvril mil six cent trente troys reçu par moi not^re^ roy^l^.....

(Suit une page entière d' « arrestez de compte »).....

« Faict à Cadilhac, et dans mon estude avant midy, en présence de

m^tre^ Jehan de Castets, not^re^ roy^l^ et de Francoys Servant, clercq, hab^t^ de la présente ville, tesmoins à ce resquis.

« CHENU,

« DE LAPIERRE. »

(Minutes de Capdaurat, notaire royal à Cadillac, f°s 178 à 180 inclus.)

N° 6.

2 août 1636.

« Aujourdhuy second du moys d'aoust mil six cent trente six, par devant moy not^re^ roy^l^, ont esté présents en leurs personnes, le sieur Martin de Chenu, ageant de Monseigneur, d'une part, et Claude de Lapierre m^tre^ tappissier de la ville de Paris travailhant à présent en ceste ville de Cadillac pour le service de Monseigneur, et avec lesquelles parlant ont dict et déclairé avoir cejourdhuy faict compte entr'eux tant de la besoigne de tappisserie faict par ledict Lapierre pour le service de Monseigneur, despuis le vingt de may mil six cent trente cinq qu'il fust le dernier compte avecq le sieur Chenu ainsy qu'appert par l'arrest d'icelluy dudict jour receu par moy not^re^ jusques à présent que lesdicts payements que luy ont esté faict sur ladicte besoigne par lequel présent compte de cejourdhuy les parties sont demeurées d'accord que ledict Lapierre despuis ledict dernier arrest de compte a faict et rendu a Monseigneur les pièces de tappisserie qui s'ensuivent : Premièrement, une pièce de tappisserie, représentant l'*Entrée du roy Henry troys a Venise,* contenant troys aulnes troys quards de haulteur sur six aulnes cinq huictiesmes de largeur, revenant en carré à vingt quatre aulnes sept huictiesmes, vallant à raison de trente livres par aulne, suivant l'accord faict entre Monseign^r^ et ledict Lapierre, la somme de sept cent quarante six livres cinq solz; — plus une autre pièce de tappisserie, représentant le *Sacre et coronnement du Roy a Rims,* contenant troys aulnes et demy de largeur, revenant en quarré à dix sept aulnes sept huictiesmes, vallant en argent a ladicte raison la somme de cinq cent six livres cinq sols; — plus une autre pièce de tappisserie, représentant *les premiers estats tenus à Bloys,* contenant troys aulnes troys quards de haulteur sur six aulnes un quard de largeur, revenant en carré à vingt troys aulnes troys huictiesmes et demi et en argent à ladicte raison à la somme de sept cent troys livres deux sols six deniers; — plus une autre pièce de tappisserie, représentant l'*Instituion des chevalliers du St Esprit,* contenantt roys aulnes troys quards de haulteur sur six aulnes un quard de largeur, revenant en carré à vingt troys aulnes troys huictiesmes et demy et en argent à ladicte raison à la somme

de sept cent troys livres deux sols six deniers; — plus une autre pièce de tappisserie, repprésentant *comme le Roy donne le baston de collonnel général de l'infanterie de France à Monseigneur le duc,* contenant troys aulnes troys quards de haulteur sur cinq aulnes troys quards de largeur, revenant en carré à vingt une aulnes et ung trente deulxiesme et en argent à ladicte raison de six cent quarante cinq livres dix huict sols neuf deniers; — plus une autre pièce de tappisserie, repprésentant *la Deffense de Pisviers* (?), contenant troys aulnes troys quards de haulteur sur sept aulnes sept huictiesmes de largeur, revenant en raison à vingt cinq aulnes treze seziesme de carré, et en argent à sept cent septante quatre livres seze sols six deniers; — plus une autre piece de tappisserie, repprésentant le *Combat qui fust faict à Tours,* contenant troys aulnes troys quards de haulteur sur quatre aulnes sept huictiesmes de largeur, revenant en carré à seze aulnes troys huictiesmes et ung trente deulxiesme et en argent à quatre cent nonante deulx livres troys sols neuf deniers; — plus une autre pièce de tappisserie, repprésentant *le Siége d'Estampes,* contenant troys aulnes et demy de haulteur sur quatre aulnes ung huictiesme de largeur, revenant en carré à quatorze aulnes sept huictiesmes à quatre cent trente troys livres deux sols six deniers, et finallement une autre pièce de tappisserie, repprésentant *le Siége de Gergeau,* contenant troys aulnes troys quards de haulteur sur cinq aulnes de largeur, revenant en carré à dix huict aulnes troys quards et en argent a cinq cent soixante deux livres dix sols, faisant ensemble tous les susdicts prix desdictes pièces de tappisserie ainsy fournyies par ledict Lapierre, et rendues à Monseigneur à la somme de cinq mil six cent soixante six livres dix sept sols six deniers; — sur quoy les parties sont parfaictement demeurées d'accord que par les arretz de comptes dessus faict ledict vingt de may mil six cent trente cinq jusques et comprins aujourd'huy, ledict sieur Chenu a paié audict Lapierre, ainsi qu'appert de dernière quittance des comptes faicts (?), la somme de troys mil deux cent soixante quatre livres quatorze sols, recue aussy ladicte somme douze cent troys livres quinze sols que dhues de reliqua, par ledict Chenu, et revenant à la somme de quatre mil quatre cent soixante huict livres neuf sols, tellement que par ce moïen en seroit redepvable envers ledict Lapierre de la somme de mil quatre cent dix huict livres ..... sols six deniers, sauf toutesfois de defalquer la valleur des laines que ledict Lapierre a recues pour les commandes de Monseign^r^ despuis le dernier compte arresté avecq Monseign^r^ qui fust le vingtieme d'apvril mil six cent trente troys, et, sur ces mesmes présentes, ledict s^r^ Chenu a aussy baillé et païé en plus audict s^r^ Lapierre la somme de neuf vingt livres ce pour les gages gratuitz d'un an quy est espiré en la fin du moys d'apvril dernier passé à raison de quinze livres

par moys... quinze pistolles d'or et en monnoye faisant ladicte somme de neuf vingt livres et que ledict Lapierre a prinse et receue et s'en est contempté et tient quitte tant Monseign^r que ledict Chenu et tous aultres. — Faict à Cadillac, et dans mon estude apprès midy, en prèsence de Francoys Servant et Arnauld Verneuil, clercqs, hab^ts de Cadillac.

« De Lapierre, Chenu, de Verneuil, pr^t,
« Servant, pr^t. »

(Minutes de Capdaurat, notaire royal à Cadillac. — Me Médeville, détenteur.)

N° 7.

CLAUDE DE LA PIERRE. — NAISSANCE.

14 avril 1633.

« Ledict jour fust baptisé Claude Lapierre, fils de Claude de Lapierre, m^tre tappissier de Monseigneur, et Marie Voisnod (?), ses père et mère; fust parrin Claude Bécheu, et marrine d^lle ffmme Coisfé, femme de Mr Béchade, les tous habitans de la paroisse.

« Claude Bécheu, Béchade,
« De Lapierre. »

(Archives municipales de Cadillac. — Registres des baptesmes et espousailles.)

Charles Braquehaye,
Directeur de l'École municipale des Beaux-Arts, à Bordeaux.

XXVII

L'ACADÉMIE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE DE MARSEILLE.

DIRECTEURS PERPÉTUELS.

DISCOURS PRÉLIMINAIRE

Messieurs,

J'ai eu l'honneur de vous soumettre, il y a trois ans, un aperçu de mon travail documentaire sur l'Académie de Peinture et de Sculp-

ture de Marseille, et je vous présentais l'an dernier la première partie de ce travail [1]. Je vous apporte la deuxième partie. Elle a pour sous-titre : *Directeurs perpétuels, leur œuvre et leur correspondance.*

L'étude approfondie de l'énorme dossier des papiers de l'Académie, que je dépouille, m'a permis de rétablir dans son intégrité l'ordre de succession entre ses divers Directeurs perpétuels, car j'avais cru devoir, dès le début, donner la primauté à D'André Bardon : nos biographes, sans exception, lui attribuant la fondation de cette Académie [2], ce qui est inexact.

Mieux éclairé, je présente aujourd'hui, en première ligne, Fenouil, peintre du Roi, et plus particulièrement Verdiguier, sculpteur de la Ville de Marseille, auxquels revient l'honneur de cette création.

Fenouil n'a fait que traverser l'aurore de l'épanouissement de son œuvre, en n'y laissant d'autres traces que sa signature dans l'acte de sa constitution en 1752. Mais Verdiguier, plus heureux, a pu la consolider lui-même, et après s'être démis de ses fonctions, la voir, de l'étranger, parvenue à son zénith.

Or, rien n'est plus intéressant que l'étude détaillée de l'action, du caractère et de l'œuvre de Verdiguier, que l'on peut hardiment placer en première ligne parmi nos maîtres sculpteurs du dix-huitième siècle, car sa verve intarissable, sa sûreté de main prodigieuse, son goût épuré et exquis, ont répandu sur son œuvre écrite, architecturale ou sculpturale, un charme étrange fait pour subjuguer. Avec sa parole chaude et imagée on comprend aisément l'influence qu'il dut exercer sur ses confrères de Marseille pour les amener à se grouper dans l'intérêt de cette création qui devait faire l'honneur de la cité.

Entrer devant vous, Messieurs, dans de simples détails, ou des résumés de la correspondance de Verdiguier, qui reflète son âme d'artiste, et nous fait assister à l'expansion de son œuvre et de son action sur l'Académie, ce serait enlever à un tableau de mérite son relief et son coloris. Vous voudrez bien excuser mon silence à cet égard, de telles études ne sauraient être goûtées qu'à la lecture et dans le silence.

[1] Réunion des Sociétés des Beaux-Arts à la Sorbonne, 1884, p. 74, et 1885, p. 133.

[2] Sur la foi de ces renseignements j'ai commis la même erreur dans *Annales de la peinture,* Discours et Fragments, 2e édition, 1867, p. 220.

Ainsi de D'André Bardon, de son œuvre et de sa correspondance; ce que je puis dire de l'un et de l'autre, c'est que l'enthousiasme de ces deux grands artistes pour l'œuvre entreprise avait revêtu la forme d'un apostolat : leur cœur dirige leur plume, tout ce que recèle leur âme de bon, de noble, de généreux, de vues élevées, et de désir d'accroître la gloire de l'Académie, s'épanche sur ces feuilles, que le secrétaire perpétuel relira d'une voix émue à d'autres artistes plus modestes, réunis en Assemblée, qui écoutent et recueillent avec respect les paroles de maîtres honorés et vénérés.

En effet, rien n'est plus touchant, Messieurs, que ces volontés passionnées poursuivant un même but, et dont le faisceau fera la grandeur de l'Académie de Peinture de Marseille.

Ces sentiments s'exhalent de ces pages écrites, mais la correspondance du secrétaire perpétuel, qui formera notre troisième partie, bien que nous dussions l'écourter singulièrement, n'achèvera pas moins de soulever tous les voiles à cet égard, et complétera le tableau de cette union, aux jours des épreuves et des succès, dans toute sa charmante et naïve candeur.

Pierre, premier peintre du Roi, Bachelier, et Vien succèdent à D'André Bardon; l'Académie est arrivée à l'apogée de sa gloire. Lorsque ces derniers interviennent, leur action est limitée, elle n'est plus en quelque sorte qu'honorifique; mais leurs lettres, que nous reproduisons, disent bien haut en quelle estime ils tenaient cette Académie, et combien ils prisaient l'honneur de la diriger.

Quant aux personnages, aux grands artistes qui ont marqué leur trace au siècle dernier, et dont les noms sont évoqués, ou les qualités dénoncées, à chacune de ces pages, on peut constater avec quelle reconnaissance, le mot n'est pas trop vif, je le relève dans leur propre correspondance, oui, avec quelle reconnaissance ils accueillent les délibérations de l'Académie de Marseille qui leur confère un rang parmi ses membres honoraires ou associés; c'est dire également combien ils prisaient à leur tour l'honneur de lui appartenir. Aussi Beaufort pouvait s'écrier avec vérité : « Cette Académie serait la seule digne d'être déclarée l'émule de celle de Paris [1]. »

Et dans ses listes, nous relevons les Silvestre, les Vernet, les Vanloo, les Cochin, les Restout, les Renou, les Lutherbourg, les

[1] Lettre de Beaufort du 6 avril 1780.

Vien, les Mariette, les Soufflot, les Boulongne, les Caylus, les Watelet, les Marigny, les D'Angiviller; etc., etc. La plupart attendent une vacance pour jouir d'un titre qui les rattache à l'Académie. Ainsi de Soufflot lui-même, il est inscrit dans la correspondance comme surnuméraire [1]. Il faut que Mariette meure pour lui céder sa place. Ainsi du comte d'Angiviller, il sollicitait depuis longtemps le titre d'amateur, quand tout à coup devenu Ministre des Arts, c'était la première place, c'est-à-dire celle de Protecteur qui lui était dévolue [2].

Mais si nous n'entrons pas dans les détails de cette correspondance des Directeurs perpétuels, nous pouvons du moins signaler les divers courants qui s'en dégageaient. C'était tout d'abord la sollicitude de ces directeurs constamment en éveil pour assurer les progrès des élèves de l'École de Marseille, en fomentant tout à la fois l'émulation des professeurs eux-mêmes.

S'agit-il de la rédaction des Règlements et des Statuts, par trois ou quatre fois renouvelés, et qui doivent assurer le bon ordre et la stabilité de l'Académie? On voit alors D'André Bardon, plus particulièrement chargé de ce soin, apporter à cet office une attention méticuleuse; chaque article est pesé, mûri, débattu, discuté, non-seulement avec la Compagnie, mais encore, en dernier ressort, au sein même de l'Académie Royale de Paris, qui délibère en Assemblée sur chaque point avant de les approuver, en y apportant parfois des modifications utiles; et D'André Bardon, rapporteur, recueille respectueusement ces observations, il les annote sur des petits cartons, il les épingle auxdits statuts en minutes, déjà revêtus de la signature du Ministre, ou des Directeurs de l'Académie Royale; il respecte trop ces signatures pour se reconnaître le droit de raturer ou modifier aucune des parties de ces pièces authentiques, et il envoie ces Statuts ainsi épinglés à Marseille, pour que l'Académie les fasse elle-même mettre au net en conservant les originaux. Ainsi élaborés sous les yeux des illustrations artistiques de l'époque, et revêtus de leur approbation, ces statuts acquièrent une autorité indéniable [3]. Aussi doit-on considérer de pareils règlements comme des

[1] Lettre de D'André Bardon, 2 septembre 1774.

[2] Même lettre.

[3] Lettres de D'André Bardon des 11 avril 1761, 7 juin 1761, 15 mars 1771, 24 juillet, 15 août 1779, et du 15 avril 1780. Cette dernière du comte d'Angiviller.

modèles de prévoyance et de sagesse administrative, qui ont fait la cohésion de cette première école, en assurant son existence.

Quelques troubles intérieurs se produisent-ils dans le sein de la compagnie? La haute raison du Directeur dicte la voie à suivre, et le trouble disparaît. S'élève-t-il quelque conflit plus important? D'André Bardon prend de nouveau la plume, et dans des mémoires concluants, il tranche les questions avec non moins de logique et de sûreté équitables. Et dans cet ordre d'idées, on doit placer le fait des Échevins de Marseille disputant au marquis de Marigny le titre de Protecteur de l'Académie. Ce débat mettait en péril l'existence même de l'institution, car les Échevins menaçaient la compagnie de lui supprimer les subsides qu'ils lui accordaient, s'il n'était pas fait droit à leur réclamation. Et Marigny donne sa démission de Protecteur, et le désespoir des professeurs se peint dans des pages émues; les Échevins leur enlèvent leur plus puissant appui, celui sans lequel il leur serait dorénavant impossible d'obtenir les lettres patentes qui doivent assurer leur stabilité.

Que conclure de ce débat, de ce conflit, sinon que l'on attachait alors le plus grand prix à des distinctions honorifiques, descendant du plus haut placé au plus modeste, en constatant ainsi que l'honneur et la gloire suffisaient pour stimuler l'émulation de ces générations éteintes, sentiments qui, du reste, ne cessent point encore d'être le plus puissant mobile des artistes, dans leur rude carrière?

L'Académie est-elle obligée d'abandonner les salles qu'elle occupe dans l'Arsenal, réclamées par l'État, alors qu'on lui refuse de pourvoir à son logement? Est-elle en butte aux dénonciations de calomniateurs vulgaires? lui offre-t-on mille livres à titre d'honoraires, que les Professeurs refusent avec noblesse, préférant continuer à servir le pays gratuitement; on voit partout la main, le cœur, la haute sagesse du Directeur perpétuel encourager la compagnie, l'élever, la faire triompher, et la correspondance officielle nous permet d'assister à des luttes héroïques soutenues dans l'ombre, et réellement émouvantes dans leur simplicité.

Il est vrai que ces faits capitaux sont relatés dans les documents de la première partie, qui vous a été déjà soumise, documents qui composent le fond de l'histoire de l'Académie; c'est-à-dire qui sont le fruit du travail collectif de la compagnie. Mais la correspondance jette sur ces événements une plus vive lumière, en indiquant les

incidents, en reflétant, comme en un miroir fidèle, les alternatives d'espérances ou de découragements dans la lutte, et de joies dans le succès, qui traversaient, tour à tour, l'esprit des membres de l'Académie. Voilà pourquoi, dérogeant à la coutume qui consiste à reléguer les documents à la fin d'un volume d'histoire, je les ai placés en tête même de ma publication, et cela m'a paru d'autant plus logique, qu'en répondant au programme qui nous est tracé, ces pièces forment les assises de l'édifice, alors que l'histoire et la correspondance individuelle de chacun des académiciens n'en sont que le complément naturel.

Mais, Messieurs, je ne saurais abuser trop longtemps de votre attention; aussi n'ajouterai-je plus que quelques mots pour clore ma communication.

Le programme que nous avons accepté, de tout cœur, nous a déjà ménagé bien des surprises agréables, car le plus grand nombre des communications apportées à cette tribune sont des pages très-précieuses à ajouter à l'histoire générale des Beaux-Arts. Mais l'œuvre que je poursuis devant vous, en ce moment, présente un caractère tout différent. C'est un travail de longue haleine appelé à former un corps spécial. Il ne s'agit plus de chapitres ou de pages détachées. C'est une collectivité de documents et d'autographes, à relier entre eux pour qu'ils projettent une lumière homogène. Il faut que tout le passé de l'institution dont ils émanent, resplendisse de nouveau à nos yeux; ce sont des tisons, a demi éteints, dont il faut raviver la flamme, afin d'en fixer les rayons dans nos pages écrites, afin que cette fois ils y conservent l'intensité de leur chaleur, en rendant ce passé à la vie, et que sa résurrection soit complète.

En respectant le programme qui nous est tracé, il faut encore que, dans ces histoires documentaires, l'auteur s'efface le plus possible pour laisser la parole à ceux qui nous ont transmis leurs souvenirs; que les acteurs de ces épopées, ou de ces drames intimes, car tout individu, toute société a les siens, restent constamment en scène, qu'ils vivent devant nous de leur ancienne vie, que le sang reflue de nouveau dans leurs veines, que leur cœur bondisse sous les effluves des sentiments qui les animaient, que leur enthousiasme pour l'œuvre entreprise nous soit communiqué, et nous pénètre nous-même; en un mot, que les membres de ces Académies soient

leurs sincères et véritables historiens. Voilà le problème à résoudre, et j'aime les problèmes; voilà pourquoi le programme qui nous est tracé a toutes mes sympathies, voilà pourquoi j'applique toutes les forces de mon intelligence à lui rester fidèle, en essayant d'en faire sortir une œuvre utile, neuve et durable. Hélas! je comprends mon impuissance, mais ma volonté ne saurait faiblir. Je dois tenter de réaliser le rêve de ceux dont je m'improvise ici l'historien.

Oui, Messieurs, je tiens essentiellement a ce que cette histoire soit imprimée, pour l'honneur et la gloire d'une Académie qui se glorifiait de sa qualité de fille aînée de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture de Paris.

Notre œuvre est sur le point d'être terminée; le premier volume tout entier a passé sous les yeux de la Section. Le second est préparé; il ne reste plus qu'à le mettre au net. Fidèle aux traditions de MM. les Officiers de Marseille, dont je m'honore d'être l'un des successeurs, l'ouvrage paru, ce qui ne tardera pas, je l'espère, je compte le dédier à l'Académie des Beaux-Arts, dont je vois à cette place l'un des plus illustres représentants. Il est naturel, il est logique, que l'Histoire de la fille aînée vienne prendre place dans les Archives de celle qui fut sa mère tendre, honorée et vénérée, et que ces Officiers de Marseille désignaient par ces lignes, qui traduisaient leur sentiment et leur admiration pour elle : « Que nous manque-t-il? ne sommes-nous pas affiliés à la première Académie du monde? »

Mais, Messieurs, permettez-moi d'insister une dernière fois sur le programme qui nous est donné par l'État. En vérité! je l'ai salué avec joie, car il me fournissait l'occasion de remplir un devoir pieux envers ces hommes, qui ont donné leur vie à leur pays, comme j'ai salué avec enthousiasme celui que nous traçait avec tant d'autorité notre illustre maître ici présent [1]. Oui, c'est lui, je dois le dire, qui, en nous indiquant la voie à suivre, a fait naître en moi l'idée de mettre en lumière les architectes et les ingénieurs de notre région, de décrire leurs œuvres qui font la splendeur de la vieille cité massalienne, par eux aujourd'hui transfigurée, et célébrer ces artistes, n'était-ce pas justice [2]?

[1] M. le vicomte Delaborde, sécrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, présidait la séance.

[2] *Origine de Marseille et célébrités marseillaises. Architectes et ingénieurs*

On le voit, le nouveau programme complète le premier, car dans les Archives de notre département, et dans celles de la France entière, l'histoire de notre Art national reste encore en projet. M. le Ministre, M. le Directeur des Beaux-Arts et le Comité l'ont parfaitement compris, quand ils nous exhortaient tout particulièrement en 1883 à exhumer les titres dont les dépôts publics ont la garde.

Le jour où serrant nos rangs, avec nos confrères de la province, nous entrerons plus résolûment encore dans la voie tracée, déjà semée de tant de bons et utiles travaux, tous nos vieux parchemins ne tarderont pas à être mis en œuvre, et cette Histoire de l'Art, dont, il y a dix ans, l'État prenait l'initiative, en ordonnant l'impression de l'Inventaire des Richesses d'Art de la France, recevra son véritable couronnement pour l'honneur de l'Art et de la Patrie.

Étienne PARROCEL,
Membre de l'Académie de Marseille.

XXVIII

RECHERCHES SUR LES GRAVEURS D'ABBEVILLE

Il est peu de villes en France qui aient produit autant de graveurs qu'Abbeville, dans les deux siècles derniers.

D'après un relevé pris dans l'ouvrage d'Huber : *Notice générale des graveurs et des peintres* (Dresde-Leipzig, 1787), et qui est confirmé par Bonnardot, cette ville occupait, à cette époque, le troisième rang en France pour le nombre des graveurs par le lieu de naissance; elle n'était primée que par Paris et Lyon; après elle venaient Nancy et Reims.

Ce fait n'est peut-être pas suffisamment connu, et cependant c'est une des gloires de la cité abbevilloise d'avoir été le berceau d'un si grand nombre de burinistes. Nous en avons dressé une liste sur bien des documents découverts au fur et à mesure des recherches,

du dix-neuvième siècle, cinq volumes, tirés à 300 exemplaires, offerts aux bibliothèques de Paris et des départements.

et nous sommes arrivés à *quarante et un;* d'autres, qui ont très-peu produit, pourraient encore y être ajoutés.

Et dans ce nombre, déjà respectable, nous ne comptons, bien entendu, que les graveurs réellement nés dans nos murs; mais plusieurs ont fait souche d'autres artistes du même genre qui ont été leurs élèves ou se sont inspirés des traditions de leurs parents, et qui ont conservé des relations de famille en Picardie. Ils pourront donc, dans une certaine mesure, être rattachés dans cette étude à nos Abbevillois, et ils en augmentent encore le nombre; *cinquante-quatre graveurs*, sans compter d'autres artistes, vont être mentionnés en cours de ce travail.

Sur la foi d'indications erronées, on avait considéré comme nés dans notre ville, Pierre Daret, Noël Le Mire, Claude Duflos et Maleuvre; or, le premier est de Paris, le second est de Rouen, où il a trouvé, de nos jours, en Mr Jules Hédou, de cette ville, un amateur distingué qui a fait sa biographie complète et en même temps le catalogue consciencieux de son œuvre. Quant aux deux autres, Duflos et Maleuvre, rien ne nous a autorisé à les revendiquer; Abbeville a été assez favorisée en graveurs, pour ne pas usurper des noms qui ne lui appartiendraient pas, ou dont l'origine serait au moins douteuse.

Tous nos burinistes, assurément, n'ont pas été célèbres; il en est plusieurs qui ne sont guère connus aujourd'hui, et cependant leurs œuvres, plus ou moins nombreuses ou plus ou moins importantes, sont là pour affirmer leur existence, et, pour quelques-uns, leur talent. Il en est enfin dont la notoriété est complète et dont les estampes sont appréciées de tous les amateurs; il nous suffira de citer *Mellan*, *Lenfant*, *François* et *Nicolas de Poilly*, *Daullé*, *Aliamet*, *Beauvarlet*, les *Danzel*, *Macret* et bien d'autres, sans oublier de nos jours *Émile Rousseaux* et *Bridoux*. Mais on ne sait pas, généralement, qu'ils sont originaires de notre cité picarde, et qu'il s'est trouvé à un moment, surtout dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, une véritable école abbevilloise.

Il est digne de remarque de voir des artistes d'une même ville, d'importance relativement secondaire comme population, se succéder ainsi dans le même genre. Plusieurs de nos concitoyens ont acquis du renom dans la gravure au dix-septième siècle, et l'émulation s'est emparée des autres. Des jeunes gens montrent leur

aptitude pour le dessin, ils sont envoyés à Paris, sont adressés à des compatriotes déjà sur la voie du succès; ils se font connaître à leur tour, se succèdent parfois de père en fils, et trouvent, pour la plupart, honneur et fortune dans le maniement du burin. C'est l'histoire de presque tous nos graveurs abbevillois au dix-huitième siècle.

Cette branche de l'art rentrait d'ailleurs dans le genre d'esprit patient, réfléchi, des habitants de notre ville, plutôt portés, en général, à l'imitation et à la reproduction qu'à la création proprement dite des œuvres d'art. L'Abbevillois a le goût des arts; s'il ne se laisse pas, le plus souvent, entraîner à l'imagination et à la conception artistique ou littéraire (bien que nous puissions citer avec orgueil le poëte Millevoye, le musicien Lesueur et d'autres), il observera, sera précis, ne s'écartera pas des règles et des modèles; il dessinera avec goût, gravera avec soin et méthode, reproduira facilement et avec exactitude.

La gravure au burin n'est, sans doute, qu'une des branches secondaires de l'art proprement dit, puisqu'elle ne sert le plus souvent qu'à la reproduction des peintures, des dessins originaux, et parfois des sculptures; elle n'en est pas moins d'une utilité et d'un avantage qu'on ne saurait contester. Elle est, malheureusement, non pas abandonnée, Dieu merci! mais moins pratiquée à notre époque, où il faut souvent produire beaucoup et vite, et où la gravure sur bois, la photographie et ses dérivés comme la photogravure, permettent, par des procédés plus expéditifs et moins coûteux, d'arriver à des résultats, sinon toujours parfaits, au moins satisfaisants; la lithographie, à tort délaissée selon nous, a aussi donné des pièces non sans valeur.

L'artiste graveur en taille-douce, au contraire, qui reproduit une œuvre d'art par le burin poussé sur le cuivre nu, comptera souvent bien des mois, parfois des années, avant de voir son œuvre terminée; mais aussi qui, mieux que lui, s'il a la science du dessin, le soin et la patience voulus, joints à la souplesse et à l'habileté de main qui lui permettront de rendre avec vérité et intelligence un tableau de marque, peut se vanter d'avoir, par une reproduction savante, fait lui-même une nouvelle œuvre d'art, et donné plus de prix souvent à une œuvre de maître? Il assure aussi sa conservation et sa publicité, tout en lui conservant sa valeur propre.

Rien, à notre sens, ne peut remplacer une bonne estampe. Quand

l'épreuve est bien tirée, sur de bon papier, comme nous le voyons presque toujours pour les pièces anciennes, elle est d'une conservation presque indéfinie, et elle vaudra toujours plus, aux yeux des vrais amateurs d'art, que les autres reproductions par des procédés différents.

Nous n'aurions garde d'oublier, ici, un genre qui donne maintenant de brillants résultats, grâce aux excellents artistes qui l'ont mis en honneur; c'est l'eau-forte, quand elle est pratiquée par des hommes de talent, habiles et inspirés, et qui ne tombent pas dans l'écueil du métier; mais là, c'est le compositeur lui-même qui, le plus souvent, crée et se donne libre carrière. Toutefois, c'est un genre à part, non plus tant de reproduction, mais d'inspiration plus ou moins sérieuse, et qui, sous bien des points, ne saurait se comparer à la gravure en taille-douce.

La gravure en bois est aussi bien répandue de nos jours, surtout pour les illustrations de revues et d'ouvrages courants, mais elle restera toujours, à notre avis, et quelle que soit sa perfection, un genre plutôt secondaire. Nous ne pouvons, d'ailleurs, entrer ici dans l'examen d'autres procédés, et ce que nous venons de dire n'avait pour objet que de faire ressortir l'importance et la supériorité de la gravure au burin proprement dite, parce que c'est la seule (et c'est ce qui explique et motive notre digression) qui ait été pratiquée, sauf parfois en s'aidant de l'eau-forte pour les premiers travaux, par nos artistes abbevillois; elle exige, plus que d'autres peut-être pour sa perfection, une connaissance profonde du dessin, une communication intime de la pensée et du mode de faire du peintre, une sorte d'abnégation de soi-même, qui n'exclut pas cependant la valeur propre du graveur, pour s'identifier avec le modèle à reproduire. Il saura même parfois le rehausser d'effet; c'est ainsi que certains tableaux de Joseph Vernet qui, malgré l'intérêt et le charme de leur composition, paraissent aujourd'hui d'une couleur terne et froide, ont été reproduits avec plus de brillant dans des estampes d'*Aliamet*, pour ne citer à ce sujet que ce seul graveur abbevillois.

Nous verrons d'ailleurs que nos premiers artistes *Mellan*, *Lenfant*, et les *de Poilly*, ont gravé souvent sur leurs propres dessins, surtout les portraits.

Parlons d'abord de MELLAN : c'est le premier en date, l'un des plus féconds et des plus recommandables de nos artistes; il est aussi peut-être, avec *François de Poilly*, l'un des plus connus parmi les Abbevillois dans la gravure ancienne. Le bon de Marolles en parle plusieurs fois dans ses quatrains naïfs, notamment dans le XXXIXe :

> Claude Melan (*sic*) qui seul donnerait à sa ville
> Quelque nom glorieux, excelle en son burin
> Qui figure d'un trait l'humain et le divin,
> Ouvrage non pareil dont s'honore Abbeville.

Né en 1598[1], Mellan eut une existence très-longue et très-remplie, et il produisit un grand nombre de pièces, dont plusieurs sont remarquables. Le catalogue de son œuvre, dressé en 1856 par M. Anatole de Montaiglon, et précédé de notices biographiques, par Mariette et d'autres, ne comprend pas moins de 378 pièces, sans compter 8 autres non mentionnées[2] ; nous empruntons à l'ouvrage de M. de Montaiglon plusieurs des indications qui suivent, auxquelles nous joignons des notes particulières.

Mellan mourut à Paris, le 9 septembre 1688, dans sa quatre-vingt-onzième année, et encore par accident, à la suite d'une chute qu'il fit dans son escalier; il était alors logé au Louvre, par la faveur du Roi, et cela depuis de longues années déjà, car deux de ses pièces, *le Christ en croix*, daté de 1647, et *la Sainte Face*, de 1649, portent, la première : *aux Galeries du Louvre*, l'autre : *in ædibus reg.* Il fut enterré le lendemain 10 septembre, dans l'église de Saint-Germain-l'Auxerrois, à côté, nous dit Collenot, de son concitoyen *Nicolas Sanson*, célèbre géographe; M. Vaillant, notre excellent collègue de Boulogne-sur-Mer, nous a obligeam-

[1] D'après des notes manuscrites de feu M. Delignières de Bonny, notre parent, l'acte de baptême de Mellan est du 23 mai 1598, à la paroisse de Saint-Vulfran de la Chaussée à Abbeville, dont son père était notable; il eut deux frères et une sœur, baptisés à la même paroisse.

[2] Nous devons ces pièces, fleurons et armoiries, à l'obligeance toute gracieuse de M. Thibaudeau, qui a bien voulu nous les adresser de Londres en 1883 pour notre musée d'Abbeville et du Ponthieu; elles ne sont pas signées, mais, au dire d'un homme d'une rare compétence, M. Georges Duplessis, elles sont réellement de Mellan, et sont classées comme telles dans l'œuvre du maître à la Bibliothèque nationale. Le don de M. Thibeaudeau a donc été une bonne fortune pour notre musée, qui possède ainsi l'œuvre presque complet de notre premier graveur.

ment communiqué la copie du billet d'enterrement qui confirme le lieu de sépulture.

Fils d'un simple chaudronnier, Mellan fut mis de bonne heure en apprentissage à Paris, à une époque où les graveurs y étaient encore en petit nombre ; il y aurait reçu, suppose-t-on, les premières leçons de Thomas de Leu ou de Léonard Gauthier ; sa première planche portant une date, est une *thèse de théologie* (1619), aussi rare que mauvaise. Le jeune artiste cherchait sa voie, il tenait à se distinguer, et, ne trouvant sans doute pas à Paris des leçons et des modèles suffisants, il entreprenait, en 1624, le voyage de Rome ; c'était une grande résolution pour un artiste à cette époque, il avait alors vingt-six ans. Il s'y rencontra avec Thomassin, et leurs premières années en Italie furent très-pénibles. Mellan se mit bientôt en rapports avec Villamène, le graveur, avec lequel il s'exerça dans le maniement du burin, et qui le fit graver d'après Pomérange, alors en réputation, mais d'un pinceau lourd et maniéré. Il travailla ensuite d'après Vouet, qui devait exercer une influence plus ou moins heureuse sur la peinture en France ; sous la direction de ce peintre, le burin de Mellan acquit plus de souplesse. Vouet lui donna aussi, dit-on, des leçons de peinture, et Mellan a signé plusieurs de ses pièces : *pictor et sculptor*, mais nous n'avons vu aucune de ses toiles, et il se consacra plus exclusivement à la gravure ; il étudia enfin avec Gilles Sadeler, et se mit alors, à l'exemple de ce graveur, à faire ses planches d'après nature et sur ses propres dessins.

Plusieurs des pièces exécutées par Mellan en Italie et qui sont de sa première manière, avec tailles croisées, sont d'un travail parfois un peu dur, d'aspect métallique ; nous citerons : le *Martyre de sainte Catherine, l'Intelligence, la Mémoire et la Volonté* (1625), toutes deux d'après Vouet ; puis viennent de beaux portraits, d'un travail plus délicat : le pape *Urbain VIII*, d'après le même [1], figuré sur une feuille de papier repliée aux angles, *Jean Barclay, Joseph Trullier*, le bouffon *Menicucci*, le cardinal *Bentivoglio*, un de ses protecteurs à Rome, *Ronsard et sa maîtresse*, le *Duc de Lesdiguières* (1633), « très-belle et vive comme une eau-forte, dit M. de « Montaiglon, sans nuire à l'effet du burin », et un autre également

[1] Mellan fit, en 1631, un autre portrait du même pape, d'après le Bernin.

très-estimé, celui de *Virginia da Vezzo* (1626), qui devint la même année la femme de Simon Vouet et se livra comme son mari à la peinture. C'est une des planches dans lesquelles, dit M. G. Duplessis, « Mellan fait le plus voir son dessin précis et sa science « incontestable d'expression » ; cette pièce est en même temps d'un burin très-léger et qui diffère de sa première manière. Citons, comme remontant à la même époque, le *Saint Pierre Nolasque* (1627), composé par le graveur en s'inspirant du Guerchin pour le sujet, et de Gilles Sadeler pour l'exécution de la gravure; le vieillard, fondateur de l'Ordre de la Merci, devenu paralytique, est porté par des anges au sanctuaire; la figure, d'un grand caractère, est fouillée par le burin avec une vigueur qui n'exclut pas la délicatesse des traits; les anges et les autres personnages sont bien groupés et rendus avec non moins de talent. C'est, nous dit M. Dussieux (*Artistes français à l'étranger*), « une admirable estampe », et ajouterons-nous, l'une des meilleures pièces du maître; elle a d'autant plus de valeur que les bonnes épreuves en sont rares, ce sont celles tirées en Italie avant l'envoi de la planche au monastère de l'Ordre, à Barcelone, où elles furent laissées à l'humidité, et rongées par le vert-de-gris [1]. Il en fut de même pour une grande estampe, beaucoup moins soignée, en quatre planches, où sont représentés les martyrs de l'Ordre (cat. de Montaigl., n° 91); c'est presque la seule, nous dit Mariette, où Mellan se soit servi de l'eau-forte.

Mellan modifia bientôt sa manière et rompit avec les traditions des tailles croisées pour imaginer un genre tout à fait original, en adoptant un système de tailles parallèles, contournées et renflées, qui demandait une grande science du dessin et une sûreté de main peu commune. Sa première planche, ainsi travaillée en grande partie, est un *Saint Jean-Baptiste* (1629), dont la figure est très-brillante. Notre graveur a appliqué ce procédé au plus haut degré et d'une façon presque absolue dans la reproduction de plusieurs des statues de la galerie du marquis Vincent Justinien, dessinées

[1] C'est par erreur, croyons-nous, que M. Duchesne a dit, en 1837, dans sa *Notice sur les Estampes de la Bibliothèque royale*, que la planche avait péri avec le vaisseau qui la transportait; cette erreur avait été faite, sans doute d'après un autre biographe, par M. Louandre, dans sa *Biographie d'Abbeville*, 1829, et par M. Ch. Blanc, *Trésor de la curiosité*. Nous aurions plus de confiance dans la notice de Mariette, contemporain et ami de Mellan.

et gravées par lui ; ces pièces sont assez répandues et se rencontrent facilement en bon état, celle du *Mercure*, surtout, est fort belle. Il est étonnant que l'artiste ait pu, avec des travaux aussi simples en apparence, au moyen de tailles aussi restreintes et uniformes, arriver à rendre aussi bien le relief, le modèle et la blancheur du marbre. Le portrait de *Justinien* figure avec avantage en tête du premier volume de cette collection, à laquelle travaillèrent également Blœmaert et Natalis (Ch. Blanc, *Trésor de la Curiosité*).

Dans les derniers temps de son séjour à Rome, Mellan s'appliqua, comme nous l'avons vu, à la peinture, mais bien tard, et, selon Mariette, sans y réussir ; il tenait cependant à ce titre. Découragé de son insuccès en ce genre, il quitta Rome en 1636, passa par Gênes, et rentra en France après un séjour de treize années en Italie. Sa réputation, déjà acquise alors comme dessinateur et graveur, lui valut l'honneur d'être demandé en Angleterre, au nom du roi Charles II, selon les uns, ou, d'après Mariette, par un riche amateur, le comte d'Arundel, par l'entremise d'un certain marchand, nommé Langlois, dit Ciartres ; la négociation échoua. Mellan fut retenu à Aix par un amateur célèbre de cette ville, *Fabri de Peiresc*, dont il fit le portrait (1637) ; M. Duplessis signale particulièrement cette pièce « dans laquelle, dit-il, Mellan a donné, comme il l'a « fait pour bien d'autres personnages de son temps, un libre essor « à son talent, et qu'il a gravé, ajoute-t-il, avec la liberté que « donnent un savoir profond et une grande facilité ».

A son retour à Paris, nous voyons les portraits, les thèses, les frontispices d'ouvrages, les armoiries, les sujets de toute nature, religieux le plus souvent, se succéder chaque année, en plus ou moins grand nombre, presque jusqu'à sa mort ; sa dernière pièce datée est de 1687 ; c'est un *Saint Pierre repentant*.

Dans cette longue période de cinquante ans, le nombre des productions est considérable, et il est difficile de faire un choix. Citons cependant *Rébecca à la fontaine*, d'après le Tintoret, d'une belle exécution, la pose de la femme est des plus gracieuses ; l'*Amour et Psyché*, d'après Vouet, d'un joli dessin, d'une expression douce, avec la lumière habilement distribuée ; les deux grandes *thèses dédiées à Mazarin*, gravées sur ses propres dessins ; une *Annonciation*, où la figure de la Vierge est remplie de grâce et de poésie mystique ; des portraits nombreux et la plupart remarquables,

dessinés par lui, de grands personnages de son temps. Nous citerons ceux du chancelier *Séguier* (1639), de *Henriette-Marie de Bua de Frontenac* (1641), gravés à une seule taille, très-habilement; beaucoup de ses portraits ont été reproduits dans la suite d'Odieuvre. Mellan a, notamment encore, gravé d'après le Poussin trois frontispices d'ouvrages : une *Bible*, les *OEuvres* d'*Horace* et l'*Énéide* de Virgile, où il a reproduit avec beaucoup de fidélité les dessins du maître : nous pourrions multiplier ces citations.

Rappelons seulement, pour abréger, une pièce fort connue, la *Sainte Face* (1649), qui est une singularité en même temps qu'un véritable tour d'adresse : la figure est formée et ombrée au moyen d'une seule taille, par un trait contourné en spirale, partant de l'extrémité du nez pour, dans ses révolutions presque concentriques, former par renflements ou diminutions toutes les parties de la figure avec les saillies et les ombres ; la pièce est belle, à notre sens, mais c'est plutôt une curiosité [1].

Mellan aimait beaucoup son art, au point même de rester au travail le jour de son mariage, suivant une anecdote racontée par Mariette ; il est vrai qu'il se maria ou plutôt se laissa marier un peu à son corps défendant ; nous ne savons au juste à quelle date, mais en tout cas sur le tard, à l'âge d'au moins cinquante-six ans. Notre artiste avait le sentiment, peut-être un peu exagéré, de sa valeur personnelle; il était fort intéressé, paraît-il, et faisait payer largement ses ouvrages. Si son humeur eût été plus sociable, nous dit Mariette, il aurait été admis à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Il mourut à quatre-vingt-onze ans, ne laissant que des neveux dont l'un d'eux, *Nicolas Mellan*, qui s'intitula peintre dans l'acte de décès de son oncle, est, que nous sachions, parfaitement inconnu. Le portrait du graveur a été buriné par lui-même en 1625, à la fin de son séjour à Rome, sur sa propre peinture : *pictor et incisor*.

Mellan n'a eu que peu d'élèves, parmi lesquels *Lenfant*, son compatriote, qui fut un des meilleurs ; on peut également citer, avec Mariette, *Nicolas Bazin*. En voulant se singulariser par son procédé à une seule taille ou à tailles parallèles et uniformes dont

[1] M. de Montaiglon (cat. n° 25) en signale trois copies, une italienne, avec dédicace en italien, une autre anglaise, et une troisième, que nous avons vue, qui a bien sa valeur ; elle est datée de 1735, gravée par *Dudesert*.

il a abusé, il a nui à son talent qui était très-réel ; il n'a pas eu, à proprement parler, d'imitateurs, si l'on n'en excepte Michel Lasne, qui, vers la fin de sa vie, a emprunté sa manière, mais en l'exagérant d'une façon regrettable et qui en fait ressortir tous les défauts.

Nous ne pouvons mieux terminer qu'en disant, avec M. Duplessis[1], que si Mellan, « qui avait une véritable science du dessin et qui « avait fait une étude sérieuse de la physionomie humaine, avait « admis plus souvent dans les portraits la contre-taille, il eût, très- « probablement, occupé une des premières places parmi les gra- « veurs de crayon. Tel qu'il est, — ajoute le même auteur si com- « pétent — et tel que ses plus belles planches le font connaître, il « mérite dans l'histoire de l'art un rang honorable. Dessinateur « lui-même de la plupart de ses estampes, il montre une entente « de la physionomie peu commune, et, par les dessins de lui que « l'on voit au Louvre, on doit, sous peine d'être taxé d'injustice, « le regarder comme un descendant direct de l'École à la tête de « laquelle se trouvaient les Clouet, les Dumonstiers, et les Quesnel. « Nous lui reconnaissons autant de verve, plus de facilité... »

Un autre graveur, mentionné par tous les biographes comme originaire d'Abbeville, doit figurer ici. C'est Paul Maupin, qui a gravé en Italie, au commencement du dix-septième siècle, plus de cent dessins d'après le Lyonnais Fr. Stella; il paraît n'avoir travaillé qu'en Italie, et ses œuvres ne sont guère connues en France, mais nous ne devons pas moins le revendiquer pour sa ville natale, comme d'autres qui ont, comme nous le verrons, travaillé en Angleterre au dix-huitième siècle. Les œuvres de Maupin ont été exécutées soit avec une seule planche, soit avec plusieurs, en camaïeu. La suite de ses pièces comprend, dit M. Dussieux (*Artistes français à l'étranger*), quarante et un sujets de l'*Histoire sainte* et de la *Vie de Jésus-Christ*, soixante-trois pièces représentant des *apôtres* ou des *saints* et douze *Sibylles ;* la *Création d'Adam et Ève* porte la date de 1624, la *Sibylle Égyptienne,* de 1625. Le dessin, selon M. Dussieux, est beau, large et fier, la gravure vigoureuse, bien que parfois un peu maladroite; selon M. de Montaiglon, « la « taille, dont la simplicité va même parfois jusqu'à la rudesse, ne

[1] *Histoire de la gravure en France*, par Georges Duplessis. Paris, Rapilly, 1861 (ouvrage couronné par l'Institut).

« manque pas de caractère et d'énergie ». Maupin a eu un oncle du prénom de SIMON, qui est peut-être né aussi à Abbeville, et a travaillé également sur bois, mais à Lyon, de 1625 à 1647. On cite de lui, notamment, une *Rue de Lyon,* datée de 1625. D'après Ch. Blanc, il aurait été également architecte, et c'est alors de lui que parle Michel de Marolles (strophes V et XLVI).

Après Mellan et Maupin, vient, par ordre de date, JEAN LENFANT, né dix-sept ans après Mellan, en 1615. Les renseignements biographiques sur son compte font malheureusement défaut sur plus d'un point, et ce n'est guère que par ses ouvrages que nous le connaissons, mais ils ont assez de valeur pour attirer l'attention et l'intérêt.

Lenfant était fils de *Jean,* maître brodeur à Abbeville, et de *Marie Sanson,* un nom illustré par les célèbres géographes abbevillois. Par un acte en brevet du 7 mars 1641, passé devant Me Jacques Boujonnier, notaire à Abbeville[1], suivant l'obligeante communication de M. Ernest Prarond, notre artiste, qui avait déjà sans doute donné des preuves de ses dispositions, fut mis, à l'âge de vingt-six ans, en apprentissage à Paris, chez Claude Mellan, son compatriote, « *graveur et peintre ordinaire du Roy* ». Ce pouvait être un écueil, si l'élève avait suivi servilement le mode de tailles alors adopté par son maître, mais, à l'exception d'une *Sainte Julienne en prières,* gravée à traits parallèles, et qui, d'ailleurs, est fort belle et d'un goût très-pur, dans le sentiment janséniste, il adopta la manière ordinaire des tailles croisées. Lenfant était peintre en même temps que graveur, il dessinait au pastel, et ses estampes, comme le dit avec toute autorité M. G. Duplessis, « se ressentent de l'harmonie « douce et un peu vaporeuse dont étaient empreintes les études de « sa main faites en face de la nature ». Il a été surtout, et presque exclusivement, un graveur de portraits, et si les traits manquent un peu d'accent et de fermeté, ils n'en ont pas moins de la vie et du relief; ses portraits de *Loménie de Brienne,* d'après Ch. Lebrun (1662), de *Fresnel* (1665), de *Nicolas Martineau* (1666), donnent une idée exacte de son talent; la lumière est bien distribuée, l'harmonie est parfaite. Citons encore, avec M. Duplessis, ceux de

[1] Étude aujourd'hui de Me Huré.

Desmaretz (1656), de *Michel Lemasle* (1660), d'après C. Lefebvre; au surplus, le grand nombre de personnages d'un rang élevé qui ont posé devant lui montre que son talent était estimé, et qu'on se faisait honneur de se confier à ses crayons et à son burin. Nous relevons *soixante-douze portraits* dans la collection de notre Musée, et, d'après nos notes, le nombre est plus considérable.

En dehors des personnages divers, princes, seigneurs, dignitaires de la magistrature et du clergé, et autres à Paris et dans les provinces, lesquels ont été gravés le plus souvent sur ses propres dessins ou pastels, sur nature, *ad vivum* comme il l'indique, Lenfant a reproduit les traits de plusieurs Picards, parmi lesquels il faut citer en première ligne *Nicolas Blasset,* le célèbre sculpteur amiénois, *François Faure,* évêque d'Amiens, *Daniel de Conac,* archevêque d'Aix, depuis abbé de Saint-Riquier, près d'Abbeville, *Gabrielle Foucquart,* fondatrice de l'Ordre des religieuses Minimes, née à Abbeville, *Louis de Machault,* prieur de Saint-Pierre d'Abbeville, et d'autres Abbevillois. Il a gravé également différents sujets d'après Annibal Carrache, Le Guide, Nicolas Loir, Nanteuil, Claude Lefebvre, des monuments funèbres de Blasset, etc.

Lenfant avait épousé, nous dit M. Jal, une dame *Marguerite Boudan* dont il eut un fils, *Alexandre-Louis,* né vers 1666, qui fut aussi graveur et mourut en 1708, à quarante-deux ans. Quatre mois seulement après la mort de son mari, Marguerite Boudan épousa le graveur Étienne Gantrel, natif de Toul, mort en 1706. Jean Lenfant était mort le 8 mars 1674, à cinquante-neuf ans; il demeurait alors rue Saint-Jacques, à l'Image-Saint-Maur, où il était, d'après l'acte de décès, « graveur, marchand de tailles douces et « bourgeois de Paris » ; son inhumation eut lieu le 9 mars (toujours le lendemain, comme celle de Mellan), à l'église Saint-Benoît, dans la chapelle de la Vierge. Parmi ses élèves figure Jean-Louis Roullet, d'Arles, qui entra ensuite dans l'atelier de François de Poilly, dont nous allons parler. Le portrait de Lenfant a été gravé par J. Langlois; cette pièce intéressante et qui n'était pas connue à Abbeville a été trouvée en 1883, par notre excellent collègue et parent M. Henri Macqueron, en faisant des recherches à la Bibliothèque nationale dans les portraits classés par ordre alphabétique; il y a vu également un dessin à la sanguine, un peu différent, sans

nom d'auteur, mais qui serait également, d'après une note manuscrite, la figure de notre graveur.

Nous arrivons à une famille qui, de 1622 à 1747, a produit *huit* artistes, dont *six* graveurs; ce sont les DE POILLY. Les premiers, *François* et *Nicolas,* sont nés à Abbeville, ont été graveurs, et Michel de Marolles les fait figurer dans son livre des peintres, sous les vers suivants :

> François et Nicolas Poilly sont d'Abbeville,
> Thibaut Poissant en est; Lenfant, Robert Cordier,
> Chacun d'eux en son genre honorant son métier,
> Mais l'aîné des Poilly entre tous est habile.

Poissant était sculpteur; Robert Cordier a gravé, mais plutôt des emblèmes, titres et cartes de géographie pour son compatriote Sanson [1], le célèbre géographe sous Louis XIV, nous en parlons plus loin.

Comme le dit le bon de Marolles, FRANÇOIS DE POILLY est le plus célèbre de cette famille. Né en 1622, de Charles de Poilly, habile orfévre, dont il fut le troisième fils, son père, lui voyant des dispositions particulières pour le dessin, lui donna lui-même les premières leçons, et, en 1639, il l'envoyait à Paris, où il le plaça chez Pierre Daret pour trois ans, en vertu d'un contrat d'apprentissage. Le jeune François n'avait alors que dix-sept ans; il travailla avec ardeur, et son compatriote Robert Hecquet, qui a fait son catalogue avec une biographie, nous dit que quand Daret, marchand d'estampes en même temps que graveur, l'envoyait garder sa boutique, l'apprenti se faisait remplacer pour pouvoir continuer à s'exercer avec son burin. Dès 1642, étant encore chez Daret, il grava un *Canon de la messe* en trois feuilles, celle du milieu notamment représentant le Christ en croix, ayant à sa droite la Sainte Vierge et sainte Madeleine, et à gauche saint Jean, pièce éditée par son maître.

Aussitôt son temps d'apprentissage terminé, François de Poilly travailla pour son compte d'après les grands maîtres; la *Vision d'Ézéchiel,* d'après Raphaël, et une *Sainte Famille*, d'après Stella, comptent avec honneur parmi ses premières productions. Rome,

[1] De la famille de M. Sanson de Pongerville, l'académicien Abbevillois, traducteur en vers de l'ouvrage du poëte latin Lucrèce : *De natura rerum.*

surtout alors, par l'éclat des grands maîtres que l'Italie avait produits au quinzième et au seizième siècle, était le rêve des artistes qui, se sentant la vocation, voulaient se perfectionner à la vue des chefs-d'œuvre et à l'étude des grands modèles pour parvenir au succès; de Poilly, à l'exemple de Mellan, s'y rendit en 1649, dix ans après son arrivée à Paris; il y séjourna sept ans. Pendant cette période, il acheva de se former en faisant plusieurs dessins d'après Carrache, Le Guide et autres. Il y grava un grand *Obélisque* d'après le cavalier Bernin, et, nous dit M. Duplessis, un certain nombre de pièces d'après Pierre Mignard; ce peintre séjournait alors en Italie où il resta vingt-deux ans, pour ne revenir en France qu'en 1657. Ces estampes de François de Poilly, gravées d'après Mignard, sont des Saintes Familles et des Vierges, exécutées peut-être trop servilement, et qui, bien que d'un burin propre et bien conduit, ont, selon le même auteur, le mérite de refléter absolument les œuvres du peintre, avec ses qualités sans doute, mais aussi avec ses défauts; il faut peut-être en savoir gré au graveur qui reproduisit probablement de même une pièce qui était regardée, paraît-il, comme le chef-d'œuvre du peintre, c'est le *Saint Charles Borromée donnant la communion aux pestiférés*, dont le tableau n'existe plus et dont le sujet n'a été conservé que par l'estampe de F. de Poilly; c'est la preuve assurément de l'utilité des gravures.

Revenu à Paris en 1656, notre artiste y épousa, deux ans après, le 26 novembre 1658, la fille d'Herman Weyen, marchand d'estampes, dont il aurait eu six enfants, selon Robert Hecquet, et douze d'après une généalogie conservée dans la famille [1], et où il est dit que cette branche est éteinte.

L'œuvre de François de Poilly est considérable et ne comporterait pas moins de 400 pièces; 247 ont été cataloguées par Robert Hecquet, sous 93 numéros. Nous citerons parmi ses pièces les plus remarquables, exécutées à Paris : la *Vierge au linge*, d'après Raphaël, splendide estampe, peut-être le chef-d'œuvre du maître,

[1] Cette généalogie nous a été obligeamment communiquée par un des descendants de cette famille, M. Alexandre de Poilly, avocat, ancien maire d'Abbeville, conseiller d'arrondissement; c'est M. Alexandre de Poilly qui, avec un de ses parents, Me Louis-Laurent-Alexandre de Poilly, notaire, depuis décédé, a fait réimprimer textuellement il y a plusieurs années, à titre de souvenir de famille, le catalogue de l'œuvre de François de Poilly, leur illustre ancêtre, dressé en 1752 par Robert Hecquet, et qui était devenu presque introuvable.

elle est exposée à la Bibliothèque nationale; dans les premières épreuves le linge que tient la Vierge est gravé d'une seule taille; — la *Vierge au berceau*, d'après le même; — une *Vierge avec l'Enfant Jésus*, d'après Blanchard, « gravure, nous dit M. Duplessis, « d'un ton charmant et d'une expression élégante » ; — la *Nativité* et la *Fuite en Égypte*, d'après Le Guide; — le *Mariage de sainte Catherine*, d'après Mignard, qui a été copié par Roullé; de grandes et belles *Thèses* d'après Mignard, Le Brun, Sébastien Bourdon, notamment celle de philosophie, dédiée à Louis XIV par J. B. Colbert de Seignelay, connue sous le nom de la *Pyramide*, thèse soutenue au collége de Clermont le 19 août 1668; cette grande pièce, d'après Le Brun, est des plus réussies.

François de Poilly a gravé également un grand nombre de portraits, notamment ceux de *Louis XIV*, dont un d'après Mignard, ceux de *Mazarin*, d'après le même, de *Nicolas Fouquet*, de *Guillaume de Lamoignon*, tous deux d'après Le Brun, de l'abbé *de Lionne*, de *Talon*, de *Marillac*, selon ses propres dessins *ad vivum*; signalons encore, avec M. Duplessis, ceux de *Louise de Prie*, gouvernante des Enfants de France; d'*Abraham Fabert*, d'après L. Ferdinand; de *Pierre de Fermat*, portraits d'un charme réel, gravés sagement, et qui, outre leur qualité essentielle de ressemblance, se distinguent encore par la finesse de l'expression et le charme de l'exécution. « F. de Poilly, — ajoute M. Duplessis, « — fut un jour coloriste, c'est lorsqu'il grava, d'après Ph. de « Champaigne, le portrait de *Bignon*, 1664; il sut transporter sur « son estampe le sentiment élevé de la couleur que Champaigne « avait inscrit sur sa toile. »

Notre artiste, à la différence de Mellan, forma un grand nombre d'élèves, parmi lesquels on cite Nicolas de Poilly, son frère, Gérard Scotin, Jean-Louis Roullet et même Gérard Edelinck, qui, après avoir étudié dans sa patrie avec Corneille Galle, vint se perfectionner chez lui; c'est encore là un titre de plus pour sa réputation. « Il eut, dit M. le vicomte Delaborde, une influence considérable sur les progrès de l'École contemporaine de son temps. »

François de Poilly mourut à Paris, en mars 1693, âgé de soixante et onze ans; son portrait, dessiné par lui-même en 1680, fut gravé en 1699 par l'un de ses anciens élèves, Roullet, qui est mort sans l'avoir achevé, mais Pierre Drevet le termina. Ce fut

un de ces artistes dont sa ville natale peut à bon droit s'enorgueillir.

Nicolas de Poilly, son frère, et, comme nous l'avons dit, son élève, se distingua tout particulièrement dans le portrait. Il naquit à Abbeville en 1626, quatre ans après *François* qui le précédait immédiatement par ordre de naissance; il était le quatrième fils de l'orfévre Charles de Poilly et de dame de Vaudenthun qui eurent sept enfants. Leur fils aîné Claude et ses descendants suivirent, à Abbeville, de père en fils, la profession du chef de famille jusqu'en 1796, pendant près de deux siècles! Le fils puîné, Charles, fut également orfévre, mais à Paris où la généalogie le signale en 1668; enfin une descendante de cette nombreuse famille d'orfévres et de graveurs, Antoinette-Constance de Poilly, morte à Paris en 1789, avait épousé Jacques Couché, graveur du cabinet du duc d'Orléans.

Nicolas de Poilly étudia d'abord dans la maison paternelle, comme l'avait fait son frère François, puis il vint à Paris retrouver celui-ci, et il adopta complétement son genre, mais « bien que son dessin, — nous dit M. Duplessis, — soit correct et son burin aussi docile, il manque à ses portraits l'expression de la vie ». On peut citer comme les mieux réussis, ceux de *Louis XIV*, d'après Nic. Mignard; de *Noël de Bouillon*, d'après Ph. de Champaigne; du *Cardinal Mazarin*, encadré dans une allégorie. Mentionnons encore celui de *Marie-Thérèse*, infante d'Espagne, d'après Beaubrun, belle pièce presque grandeur nature; ses portraits les moins bons sont ceux qu'il gravait sur ses propres dessins. Notre artiste reproduisit aussi quelques sujets religieux, tels qu'une *Sainte Famille*, d'après Sébastien Bourdon; une *Vierge au silence*, d'après Le Brun, d'un travail très-gracieux; une *Sainte Famille* d'après Poussin, publiée chez Langlois et qui fut également reproduite au burin par Claudine Stella. M. Duplessis, dans son *Histoire de la gravure en France*, a fait la comparaison des deux estampes, et il donne la préférence à celle de Claudine Stella, plus conforme selon lui au génie du Poussin.

Nicolas de Poilly produisit beaucoup moins que son frère aîné, et il eut certainement, malgré son mérite très-réel, moins de talent que lui. Il mourut à Paris en 1696; il avait épousé une

demoiselle Marie de Ribeaucourt (encore un nom abbevillois), dont il eut huit enfants, dont trois furent également artistes ; ce sont : *Jean-Baptiste,* graveur, dont nous allons parler; *François,* aussi graveur, peu connu, que nous mentionnons aussi plus loin; et *Nicolas,* peintre, né en 1675, mort en 1747, sans alliance [1]. Ce dernier, suivant des notes que M. V. Vaillant, amateur distingué de Boulogne-sur-Mer, a bien voulu nous communiquer d'après les procès-verbaux de l'Académie de Peinture et de Sculpture, remporta, le 7 avril 1796, le 3e prix, comme étudiant d'après le modèle, lors de la distribution des petits prix par l'Académie, alors sous la direction de Coypel, et le 18 janvier et le 7 avril 1698 le premier prix. La même année 1698, le 30 août, il obtenait à la pluralité des voix le premier grand prix de peinture; de même encore le 20 décembre de la même année ; enfin le 2 janvier 1699, il n'était plus admis à concourir, et était jugé capable d'aller à l'Académie de Rome. Nous ne savons pas si ce peintre, originaire d'Abbevillois, a tenu par ses œuvres ce que ses débuts promettaient; nous nous en occuperons par la suite, avec les artistes de notre ville autres que les graveurs.

Pour revenir à ceux-ci, Jean-Baptiste de Poilly, fils de Nicolas le graveur, est né à Abbeville en 1669, le 29 novembre. Il suivit la carrière si bien remplie par son père, et il l'aurait même surpassé en talent, suivant certains biographes; on s'appuie surtout, dans cette appréciation, sur ce fait qui a bien quelque importance, mais qui n'est pas toujours une preuve absolue, c'est que Jean-Baptiste, à la différence de son père Nicolas, a été membre de l'Académie de peinture et de sculpture, et a fait le voyage de Rome comme son oncle François. Il s'écarta du genre de gravure adopté par eux, préparant ses planches à l'eau-forte et les terminant au burin; il cherchait en outre à combiner les points avec les tailles et les hachures. On peut citer de lui : le *Jugement de Salomon, Susanne et les vieillards,* d'après Coypel, les portraits de *Louis XIV,*

[1] M. de Montaiglon, en tête de son catalogue de Mellan, indique un autre fils de Nicolas, également graveur, mais qui aurait peu produit; il se serait appelé Jean-Baptiste. Mais nous ne le trouvons pas dans la généalogie; il y a eu sans doute confusion avec un fils Jean-Baptiste, petit-fils de Nicolas, dont nous parlons plus loin.

d'après Mignard, de *Charles-Édouard Stuart,* d'après Duprat, l'*Adoration du Veau d'or* et la *Verge de Moïse,* d'après Le Poussin; il a aussi gravé des illustrations pour le *Théâtre de la foire,* de Lesage. Il épousa, en 1709, Marie-Suzanne Bonnart, fille de Nicolas Bonnart, graveur et marchand d'estampes. C'est en 1714, le 26 juillet, qu'il fut admis à l'Académie avec les portraits de *Van Clève,* sculpteur, d'après Vivien, et de *F. de Troy*, d'après lui-même; ce sont des pièces estimées. Il mourut à cinquante-neuf ans, le 29 avril 1720.

Jean-Baptiste eut deux fils, l'un, *Nicolas-Baptiste,* qui s'occupa aussi de gravure, mais fit peu d'ouvrages; il grava quelques vignettes et des sujets historiques; il signait *N. B.* L'autre, *Louis,* fut architecte et eut le titre d'inspecteur de la place Louis XV.

Quant au frère de Jean-Baptiste, appelé *François,* comme son oncle qui fut, nous l'avons dit, le premier et le plus distingué de cette famille d'artistes, il naquit en 1671, fut élève de son père Nicolas, et alla également à Rome où il a gravé, d'après le Dominiquin, *Sainte Cécile donnant son bien aux pauvres*, qui fait le pendant avec une pièce gravée par son frère Jean-Baptiste, le *Martyre de sainte Cécile*, d'après le même. De retour à Paris, il ne s'occupa plus qu'à graver des pièces de peu d'importance; il mourut sans alliance en 1727.

Enfin, un des derniers descendants des de Poilly, né à Abbeville en 1811, résidant depuis 1815 à Boulogne-sur-Mer, M. Édouard-François de Poilly, apprit le dessin de M. Masquelier, graveur, alors professeur à Abbeville vers 1828, puis fut élève de Couché, à Paris, pour la gravure. Il produisit quelques pièces, notamment les portraits de *Racine,* au pointillé, du *Cardinal de Bernis* (1829), à peine terminé, mais d'un travail fort délicat, de *Danton,* et deux pièces représentant l'escalier et les mascarons d'une *Ancienne maison rue de la Tannerie, à Abbeville,* dans laquelle, selon la tradition, François Ier aurait logé en 1517. M. Édouard de Poilly fut malheureusement obligé d'abandonner son burin après son mariage, vers 1833, pour s'occuper de chimie et de physique; il fit notamment des découvertes relatives à la photographie. Il est mort à Boulogne-sur-Mer le 8 avril 1879. Son fils, M. E. F. Ch. Alex. de Poilly, est ingénieur architecte à Boulogne, où il a inventé un

chariot automoteur pour le lancement des bateaux de sauvetage.

Cette longue suite d'artistes de la même famille est assurément digne de remarque, et nous avons cru devoir y insister, en cherchant à bien les distinguer les uns des autres. On trouve en effet une quantité considérable d'estampes signées *de Poilly,* tantôt avec de simples initiales, tantôt sans autre indication que le nom patronymique, ce qui peut amener parfois des confusions. Ce n'est souvent que par un examen attentif du genre de travail et du mérite de telle ou telle pièce qu'on peut l'attribuer à son véritable auteur.

Nous verrons d'ailleurs d'autres exemples de plusieurs graveurs du même nom dans nos artistes originaires d'Abbeville, avec les *Filleul,* les *Flipart,* les *Danzel,* les *Voyez* et autres qui se sont également succédé dans le maniement du burin.

Les deux frères Robert et Louis Cordier, graveurs de lettres et de cartes, ont travaillé au milieu du dix-septième siècle. L'aîné, *Robert,* d'abord orfèvre à Abbeville, a suivi à Paris Nicolas Sanson, l'un des géographes abbevillois, dont il grava la plupart des *cartes géographiques* avec titres ornés de petites vignettes et d'encadrements assez réussis. Son nom est mentionné plusieurs fois dans les quatrains naïfs de Michel de Marolles, entre autres (*Livre des peintres,* p. 62) :

> En beaux-arts Abbeville est sans doute féconde,
> En écrivains encore elle eut Jacques de His,
> Avec Robert Cordier honorant son païs
> Qui de sa belle lettre agrée à tout le monde.

Nous avons vu plusieurs de ces cartes datées de 1667, 1668, ce qui rectifie une erreur de la *Biographie d'Abbeville,* par M. Louandre père, qui indique l'année 1660 comme date de sa mort. Robert Cordier, comme son frère Louis, a gravé aussi, en 1647, des modèles d'écritures d'après Pétré, Jacques de His et Barbedor, célèbre calligraphe; il a également gravé, en 1653, un *Plan en perspective d'Abbeville,* assez bien exécuté et qui est devenu rare; ce plan a été reproduit, avec quelques erreurs et moins de talent, en 1823, par une demoiselle *Vallée,* d'Abbeville. On a également de Cordier quelques autres pièces, notamment une *Sainte Colette,* qui figure dans l'histoire des mayeurs d'Abbeville du P. Ignace, à la page 214.

Louis Cordier, son frère, a gravé également ou plutôt orné de cartouches historiés et de frontispices des *cartes géographiques* de *Guillaume Sanson,* fils de Nicolas, et de *Pierre du Val,* neveu et élève de ce dernier et aussi originaire d'Abbeville.

Suivant toujours l'ordre chronologique, nous trouvons Filhoeul ou Lefilleul Gilbert né en 1644; il était fils d'un chirurgien. Il vint à Paris où Lenfant et les Poilly étaient déjà en réputation, et entra dans l'atelier de Daret, comme l'avait fait François de Poilly. Nous n'avons, d'ailleurs, quant à présent, que peu de renseignements biographiques sur son compte; nous ne le connaissons surtout que par ses productions, et c'est au moins l'essentiel. Des biographes indiquent l'année 1750 comme date de sa mort, ce qui est évidemment une erreur, étant donné qu'il naquit en 1644. On cite de lui notamment : une *Sainte Madeleine,* une *Sainte Thérèse,* et l'*Annonciation,* d'après Le Brun; *Saint Joseph et l'Enfant Jésus,* d'après M. Corneille; *Saint Dominique,* d'après Restout; *Saint Augustin,* d'après Philippe de Champaigne; des *Mausolées de Blasset.* Il a gravé aussi un certain nombre de portraits, parmi lesquels ceux de l'abbé *Boutillier de Rancé,* du Bénédictin *Dom Claude de Vert,* de *Anne-Marie-Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier,* tous les trois d'après Rigaud.

Gilbert eut un fils, Pierre Filhoeul, graveur également, qui commença sous les leçons de son père, et travailla dans le cours du dix-huitième siècle; ses œuvres sont plus nombreuses et se rattachent pour la plupart au genre badin et galant. Il eut l'honneur de collaborer, pour un certain nombre d'estampes, à la belle édition des *Contes de La Fontaine,* où il fut chargé des compositions de Pater si recherchées des amateurs, telles que la *Matrone d'Ephèse* 1736), le *Glouton,* le *Cocu battu et content,* la *Courtisane amoureuse,* etc., et aussi la *Clochette* et le *Cuvier,* d'après Le Mesle, pour la même suite. Citons encore une suite de *jeux* d'après Cotelle; des planches d'après Chardin : le *Faiseur de châteaux de cartes,* les *Osselets,* les *Bouteilles de savon, Dame prenant son thé,* et enfin, comme œuvres plus sérieuses, les *Voituriers* d'après Wouwermans, le *Retour de campagne* d'après Valens.

Voici encore une famille d'artistes dont le père, né à Abbeville, sut diriger ses enfants dans la carrière qu'il avait lui-même

embrassée : ce sont les FLIPART, un nom également connu des amateurs et qui n'a pas produit moins de *six* artistes, peintres ou graveurs.

JEAN-CHARLES FLIPART, le père, est né à Abbeville dans le cours du dix-septième siècle selon Louandre, en 1684 suivant M. Jal qui l'indique d'après la mention de son âge dans son acte de décès ; il était fils d'un modeste cloutier qui lui fit apprendre le dessin et l'envoya à Paris pour y étudier la gravure. La réputation de Mellan et des de Poilly commençait à porter ses fruits et à exciter l'émulation des jeunes Abbevillois qui avaient des aptitudes ; Lefilleul Gilbert réussissait, les fils de Nicolas de Poilly suivaient les traces de leur père et de leur oncle. Jean-Charles Flipart se fraya la voie à son tour et fit souche d'artistes ; on ne connaît de lui que quelques estampes qui ont paru dans le recueil Crozat, notamment *Jésus-Christ au jardin des Oliviers*, la *Sainte Vierge et l'Enfant Jésus*, toutes deux d'après Raphaël ; quelques sujets pieux et mythologiques tels que *Sainte Madeleine* d'après Le Brun, in-folio ; le portrait de *Choppin aîné*, jurisconsulte, d'après Jeaurat, etc.

D'après l'ouvrage de M. Jal, si précieux pour les recherches, notre graveur abbevillois avait épousé en 1717, croit-on, Marie-Michelle Devolle, fille d'un procureur, de laquelle il eut sept enfants, parmi lesquels, pour ne citer que les artistes : *Jean-Jacques* (1719) qui fut un graveur de premier ordre et dont nous parlons plus loin ; — *Jean-Antoine* (1728), organiste et maître de musique ; — *Charles-Joseph*, peintre et graveur, dont parle M. Dussieux dans son ouvrage sur les artistes français à l'étranger ; celui-ci, né en 1721, a travaillé en Italie, puis est allé en 1756 en Espagne, où le roi Ferdinand VI le nomma peintre et graveur de sa chambre. Il était, dit M. Dussieux, un peintre de mérite, mais surtout un excellent graveur au burin et à l'eau-forte. Il est mort à Madrid le 2 août 1797 ; — *Jacques-Nicolas*, également peintre, qui figure à l'acte de décès de son père. Il aurait été également, selon M. Louandre, exercer en Espagne comme son frère Charles-Joseph et y serait mort quatre ans avant ce dernier, en 1793 ; enfin — *Charles-François*, graveur, plus jeune que Jean-Jacques le premier cité, et qui collabora avec son frère dans une suite assez curieuse des *Princes souverains de Hollande* parue dans l'*Histoire*

générale des Provinces-Unies, en 8 vol., 1757. Il y a de lui des planches gravées d'après Raoux, Boucher et Carême, et de petites estampes : l'*Instant désiré,* le *Refus inutile,* le *Baiser dangereux,* le *Baiser amoureux,* d'après Fragonard ; il est mort vers 1773.

Revenons à Jean-Jacques Flipart. S'il n'est pas né à Abbeville, nous ne croyons pas moins pouvoir le revendiquer, car c'est certainement sous l'impulsion de son père, *Jean-Charles*, qu'il dut embrasser la carrière de celui-ci ; de plus, il conserva toujours des relations suivies avec sa famille à Abbeville, où il resta fort connu ; la preuve en est dans le grand nombre d'estampes de lui que l'on trouve communément dans notre ville où elles sont conservées par d'anciennes familles. Enfin le modeste peintre abbevillois Choquet l'a fait figurer sous le n° 71, avec les Mellan, les Lenfant, les de Poilly et autres, dans son tableau des *Illustrations d'Abbeville* qui se trouve dans notre Musée [1].

Jean-Jacques, nous l'avons dit plus haut, a été l'un des graveurs marquants du dix-huitième siècle ; son œuvre qui comprend tous les genres et notamment l'histoire, le portrait, les vignettes en grand nombre, est considérable, et pourra, à quelque jour, être l'objet d'un travail spécial et étendu dont nous avons les éléments pour lui comme pour bien d'autres. MM. Portalis et Béraldi lui ont consacré un long article de vingt pages dans leur ouvrage si complet sur les graveurs du dix-huitième siècle.

Flipart, après avoir reçu les premières leçons de son père Jean-Charles, travailla dans l'atelier de Laurent Cars et reçut aussi des leçons d'Adeline ; son talent, bien que lent à se produire, fut cependant reconnu par Cochin qui l'encouragea. Une *Sainte Famille,* de la galerie de Dresde, d'après Jules Romain, est d'un burin large et moelleux ; *Adam et Ève,* d'après Natoire, le firent, nous dit Gaucher, recevoir à l'Académie, où il ne fut jamais, toutefois,

[1] Nous ne mettons pas Jean-Jacques Flipart, ni ses frères, pas plus que trois des de Poilly ni que Pierre Lefilleul, dans la liste que nous avons dressée des graveurs d'Abbeville ; nous avons tenu, pour rester dans la stricte vérité historique, à n'y faire figurer que ceux réellement nés dans notre ville et dont le nombre est déjà fort important. Toutefois nous croyons pouvoir parler ici des artistes qui se rattachent à notre ville par leurs auteurs dont ils ont reçu le plus souvent les leçons et la direction, comme aussi par leurs relations avec leur famille à Abbeville.

qu'agréé. Nous ne citerons de lui, sous peine de nous laisser trop entraîner, que *Jésus-Christ guérissant les malades,* d'après Diétricy; *Tempête de jour et de nuit,* d'après Vernet (Salon de 1771), d'un bel effet et d'une savante exécution. Notons encore une pièce gravée avec beaucoup de goût et d'effet : *Concours pour le prix de la tête d'expression* (1763), d'après Cochin, avec le portrait de mademoiselle Clairon dans la femme qui pose; puis aussi la *Chasse au tigre* d'après Boucher, la *Chasse à l'ours,* d'après Vanloo; quelques portraits : *Dumont le Romain,* d'après de la Tour, un charmant profil de *Madame Favart,* d'après Cochin. Flipart a fait aussi le portrait de *Greuze,* son ami, d'après lequel il a gravé de ces scènes intimes qui sont encore si goûtées aujourd'hui, telles que le *Paralytique,* le *Gâteau des Rois,* l'*Accordée de Village,* et cette délicieuse pièce l'*Oiseau mort,* si touchante dans sa naïveté peut-être un peu trop recherchée. Ce fut Flipart qui, avec Massard, Gaillard et Le Vasseur, un autre Abbevillois, s'associa avec Greuze pour l'exploitation, très-fructueuse alors, de ces nombreux états « faits, — comme l'a dit M. de Gon- « court, — pour piquer le goût ou la vanité de la curiosité ». Il mourut le 9 juillet 1782; Ingouf, son élève, avait dessiné et gravé son portrait en 1772.

La famille des Flipart, nous a conduit un peu loin. Revenant à nos dates, nous trouvons encore au dix-septième siècle, comme époque de naissance, Robert Hecquet, né en 1693. C'est un nom à retenir quand on parle des graveurs d'Abbeville, car il a été le maître et surtout le protecteur d'un grand nombre de nos jeunes artistes au siècle dernier, tels que Daullé, Aliamet, Beauvarlet et autres qui sont arrivés au succès; on les adressait à sa maison hospitalière de la place Cambray, à l'Image-Saint-Maur, où il tenait commerce d'estampes, parce qu'on savait qu'ils y seraient bien accueillis, bien traités et bien guidés. C'est certainement à Hecquet, à ses conseils, à ses encouragements, et, comme conséquence, par suite de l'émulation que ses élèves ont provoquée auprès d'autres jeunes Abbevillois, que nous devons cette longue suite de graveurs qui se sont succédé au dix-huitième siècle; et puis Hecquet, graveur, et surtout éditeur d'estampes, a vécu jusqu'en 1775; il était connu et apprécié de beaucoup d'artistes, et il se servait de ses

nombreuses relations pour recommander ses compatriotes à leurs débuts et leur faciliter des commandes. Nous le mentionnons donc autant à ces divers titres que pour ses productions qui sont peu nombreuses et d'un mérite ordinaire.

Hecquet a gravé en petit les *Travaux d'Hercule*, d'après les tableaux du Guide qui sont à Versailles, un *Bain de femmes*, *Vénus et l'Amour*, d'après le Poussin, cette dernière pièce en collaboration avec Jeaurat, le *Baptême de Jésus-Christ* et la *Cène* d'après le Poussin, par lui et de Poilly, *Jésus guérissant un aveugle*, d'après Coypel. Hecquet a gravé aussi des sujets de thèse d'après Rubens, notamment celle soutenue en 1747 par Louis-Alexandre-Pierre Colliette, de Noyon [1].

On doit également à Hecquet des études iconographiques d'un certain intérêt, ainsi : le *Catalogue des estampes de François de Poilly* (1752), précédé d'une notice biographique dans laquelle nous avons puisé des renseignements sur ce graveur célèbre; ce catalogue, toutefois, est incomplet. Nous avons vu ci-dessus que l'ouvrage, devenu presque introuvable, a été réimprimé il y a quelques années; en tête de l'ancienne édition se trouve un charmant fleuron, gravé par Aliamet. Hecquet a encore publié : *Catalogue des estampes gravées par Rubens*, auquel sont jointes les *Œuvres de Jordaens et de Wisscher* (1760), et à la suite, un *Secret pour blanchir les estampes et en ôter les taches d'huile*. Le catalogue d'estampes, d'après Rubens, a été dressé de nouveau en 1767, après épuisement de l'édition d'Hecquet, par F. Basan, qui, tout en suivant le plan du premier auteur, l'a refondu et modifié sur plusieurs points. Notre graveur avait écrit aussi un *Éloge de Le Bas;* il figure en tête du catalogue dressé pour la vente des œuvres de cet artiste, en 1782. « Cet éloge, nous dit en effet « M. Blanc (*Trésor de la curiosité*), a été extrait de notes manu- « scrites de M. Hecquet, grand amateur d'estampes et ami intime « de Le Bas. »

Ces études, si précieuses aujourd'hui, sur les graveurs de l'époque, ces leçons et ces encouragements donnés à ses jeunes compatriotes, méritent assurément à Hecquet, autant que les

[1] F. Pouy, *Iconographie des thèses soutenues ou gravées par des Picards*. Paris, Baur et Detaille, 1869, in-8°.

estampes gravées par lui, une place honorable dans cette galerie des artistes abbevillois.

Robert Hecquet, après une longue existence passée à Paris dans son magasin d'estampes de la place Cambray, est revenu finir ses jours dans sa ville natale, où il est mort en 1775, à quatre-vingt-deux ans.

Nous arrivons aux graveurs nés à Abbeville à partir du dix-huitième siècle : ici le champ est plus vaste et plus fécond par le nombre des artistes qui se sont suivis; ils ne sont pas moins de *vingt-cinq* nés dans ce siècle. La gravure, toutefois, va perdre en grande partie le caractère élevé, sérieux et réellement artistique qu'elle a présenté avec les *Mellan*, les *Lenfant*, les *de Poilly*; elle comptera encore de bons burinistes, des hommes de talent et de sentiment, mais elle sera obligée de se plier aux goûts, aux tendances de l'époque, et parfois elle les exagérera avec Beauvarlet et son école.

Nous ne pourrons, quant à présent, donner ici les développements que nous avons cru pouvoir apporter pour les graveurs du dix-septième siècle; ce serait dépasser de beaucoup, si nous ne l'avons trop fait déjà, les limites que M. le Directeur des Beaux-Arts a bien voulu étendre en notre faveur; nous lui en sommes reconnaissant.

Nous resterons donc maintenant dans le cadre plus restreint de notre lecture, telle, ou à peu près, que nous l'avons faite à la Sorbonne, salle Gerson, le 30 avril dernier. Mais, dans notre désir de faire connaître plus complètement nos artistes, nous serions heureux si le Direction des Beaux-Arts voulait bien agréer, pour une autre année, un travail plus étendu et spécial sur *Beauvarlet et l'école des graveurs abbevillois au dix-huitième siècle*.

Jean Daullé (1703-1763) commence, par ordre de naissance, la longue série des graveurs nés à Abbeville, dans le cours du siècle dernier. Il fut, nous l'avons dit, l'un des élèves et le protégé de Robert Hecquet, qui le mit bientôt à même de se distinguer, en lui faisant avoir la commande du portrait de la *Comtesse de Feuquières*, fille de Mignard; cette pièce, gravée par Daullé à l'âge de

trente-deux ans, est remarquable. Elle lançait immédiatement l'artiste à ses débuts, et lui valait l'amitié de Rigaud qui lui confia son portrait et celui de sa femme; cette belle estampe : *Rigaud peignant sa femme* ouvrit à Daullé, en 1742, les portes de l'Académie. Marié en 1745, devenu père de cinq enfants, n'ayant de ressources que dans son burin, notre artiste prodigua trop son talent, fit du métier, et beaucoup de ses productions s'en ressentirent. Il n'en reste pas moins un des bons graveurs de portraits du dix-huitième siècle, et il suffit de citer ceux de *Gendron*, de *Mariette*, de la *Comtesse de Caylus*, de *Saint-Simon*, de *Mademoiselle Pelissier*, de *Mademoiselle Lavergne*, pour lui assurer une place distinguée parmi ses émules abbevillois. Son œuvre, dont nous avons publié, en 1873, un catalogue raisonné avec notice, se compose de 175 pièces parmi lesquels quatre-vingt-onze portraits ; il eut de son temps et il a conservé de nos jours parmi les amateurs une notoriété de bon aloi.

Les deux frères ALIAMET, Jacques et François-Germain, d'une des plus anciennes familles bourgeoises d'Abbeville, encore représentée, et dignement, de nos jours, ont suivi des destinées différentes. Jacques, l'aîné (1726-1788), travailla à Paris, tandis que son frère allait tenter fortune avec son burin à Londres, où il eut un succès moindre.

Jacques ALIAMET est un de nos meilleurs et de nos plus féconds artistes abbevillois. Il entra chez Le Bas, dans ce joyeux atelier devenu célèbre, et d'où sortirent ces petits-maîtres qui contribuèrent, par leur crayon ou par leur pointe, au succès des charmantes publications, souvent galantes, du siècle dernier. Après avoir suivi pendant quelques temps les leçons de Vanloo, Aliamet se fit connaître par de jolies vignettes gravées d'après Cochin, Eisen, Gravelot, Oudry et autres pour les *Baisers de Dorat*, les *Contes de La Fontaine* (édition des fermiers généraux), le *Décaméron de Boccace* et bien d'autres de ces éditions de haut goût qui faisaient les délices des grands seigneurs ou financiers de l'époque, et qui sont encore si recherchées de nos jours par les amateurs. Puis, dans un genre plus sérieux, il grava plusieurs bonnes estampes d'après Berghem, telles que la *Rencontre des deux villageoises*, la *Halte espagnole*, et surtout l'*Ancien port*

de Gênes, grande et belle planche, d'un effet certainement plus brillant que le tableau; cette dernière pièce le faisait recevoir membre de l'Académie de peinture et de sculpture : il avait alors trente-quatre ans; c'était le succès, et il venait de bonne heure. Aliamet se maintint à la hauteur du talent dont il avait fait preuve; ses belles estampes d'après Joseph Vernet : les *Heures du jour*, en quatre pièces, les *Vues du Levant*, *Rivage près de Tivoli*, le *Rachat de l'esclave*, sont là pour attester que notre graveur n'est pas resté inférieur à lui-même. Il avançait beaucoup ses travaux à l'eau-forte, comme l'a fait aussi Jean-Jacques Flipart, son contemporain et son émule.

Son frère François-Germain Aliamet passa, avons-nous dit, en Angleterre. Il fut élève de Robert Strange, et grava, pour le recueil Boydell notamment, quelques bonne pièces, d'un genre sérieux, bien travaillées. Nous mettons en ce moment la dernière main à un travail complet sur la vie et les œuvres de ces deux artistes, avec catalogue raisonné.

Strange qui avait travaillé dans l'atelier de Le Bas avait entraîné avec lui, à son retour à Londres, plusieurs jeunes graveurs. Un petit groupe d'Abbevillois, au nombre de cinq, y compris François-Germain Aliamet, l'y suivirent. Ce sont *Picot*, *Delattre*, *Gaugain* et *Dufour*. Nous allons les passer tout de suite rapidement en revue.

Picot, Victor-Marie (1744-1802), est un des plus connus chez nous; il est vrai qu'il conserva ses relations de famille à Abbeville; il revint à la fin de sa vie en Picardie, où il mourut. Il était éditeur d'estampes en même temps que graveur. Il travailla tour à tour en taille ordinaire, au pointillé et aussi en couleur; on a de lui quelques bonnes estampes telles que la *Promenade à midi* et les *Patineurs*, d'après Lautherbourg, l'*Ile de Cythère* et les *Plaisirs de l'été*, d'après Watteau, *Jacob meeting Rachel*, d'après Lemoine, d'un burin très-large et très-pur, en même temps que d'un bon dessin, *The corresponding Lady*, d'après Metzu, *Venus and Cupid*, d'après Zuccharelli, etc. Il collabora au recueil Boydel, où l'on remarque de lui le *Bon Samaritain*, d'après Hogarth; mais il a produit aussi ou édité bien des pièces sans valeur, de métier, pourrait-on dire, et qui sont de véritables images. Signalons enfin

deux pièces assez curieuses : l'*Assaut de la chevalière d'Éon et du chevalier de Saint-Georges*, et une allégorie politique : *Bonaparte mettant fin aux discordes civiles*. Le général Picot, sous l'Empire, et M. François Picot, peintre contemporain, se rattachent, nous a-t-on dit, à la famille de ce graveur.

Delattre, Jean-Marie (1746), n'alla à Londres que plus tard, vers 1778, et plusieurs pièces de lui, fort bonnes, telles que le *Triomphe de Vénus*, d'après Boucher, les portraits de *Beaumarchais*, d'après Cochin, de *Mademoiselle Colombe*, d'après Lemoine, et d'autres, ont dû être faits à Paris. Il travailla à Londres pour le recueil Boydell et grava plusieurs sujets gracieux d'après Angelica Kauffmann; enfin, sous la direction de Bartolozzi, il s'appliqua particulièrement à la gravure en manière de crayon.

On connaît beaucoup moins chez nous Thomas Gaugain (1748), qui n'a travaillé qu'en Angleterre, où il fut élève d'Houston; ses œuvres sont assez difficiles à rencontrer en France, et nous devons surtout à M. Thibaudeau qui nous en a trouvé à Londres, d'en voir figurer, depuis peu de temps, dans notre collection du Musée. Il grava plutôt au pointillé et en couleur, dans le genre tout à fait anglais; ses pièces d'après Nordscote, telles que la *Petite laitière* et la *Petite fruitière anglaise*, l'*Éducation de Coraly*, la *Jeune fille de Toscane*, sont charmantes et atteignent des prix assez élevés dans les ventes.

Dufour, Pierre-Charles-Nicolas (1818), élève de Jacques Aliamet, a travaillé assez longtemps à Paris avant d'aller à Londres; il a fait de belles pièces, notamment des vues, et il excellait dans les ciels et les clairs de lune, dont il sut rendre parfaitement les effets. On peut citer de lui l'*Entrée du port de Palerme*, une *Vue des environs de Reggio en Calabre*, toutes deux d'après Vernet, *Deux Vues du Tréport* et *Deux Vues du Pont de l'Arche*, d'après Hackert, *Quatre Vues sur la Meuse*, d'après Veirotter, deux charmantes pièces d'après Jeaurat : le *Berger constant* et le *Garçon jardinier;* beaucoup de ses estampes sont en Angleterre.

Mais revenons à ceux de nos graveurs qui restèrent en France. Il en est un qui a acquis une assez grande vogue à son époque et

qui a conservé dans le monde des amateurs de nos jours une certaine notoriété; c'est BEAUVARLET. Il personnifia bien le genre frivole et souvent galant de son temps, et il en a plutôt exagéré les défauts, tout en restant très-habile buriniste, bien que médiocre dessinateur.

Jacques-Firmin BEAUVARLET est né à Abbeville en 1731; il eut pour maîtres, à Paris, Jean Daullé, son compatriote, puis Laurent Cars et Jacques Dupuis. Après quelques estampes comme l'*Enlèvement des Sabines* et l'*Enlèvement d'Europe* d'après Lucas Giordano, il fut reçu, le 25 mai 1776, membre de l'Académie de peinture. Un relevé succinct de son œuvre fait par M. l'abbé Dairaine, à Abbeville, en 1857, avec notice biographique, porte à 135 le nombre des pièces gravées par lui; mais en comptant notamment ses vignettes pour les Fables de La Fontaine d'après Oudry et d'autres, il a produit davantage. On peut noter de lui de belles estampes comme la *Conversation* et la *Lecture espagnole*, d'après Vanloo, les *sept* pièces de l'*histoire d'Esther* d'après de Troy, la *Toilette* et le *Retour du bal* d'après le même; de beaux portraits, dont deux surtout très-remarquables : la *Comtesse du Barry en costume de chasse*, d'après Drouais, et *Molière* d'après S. Bourdon, tout à fait hors ligne, celui de *Bouchardon*, d'après Drouais; nous pourrions multiplier ces citations. Nous aurons, du reste, à revenir sur lui d'une manière plus complète dans une autre étude plus approfondie.

Beauvarlet a formé de nombreux élèves, tels que Binet, Audoin, Porporati, et, parmi ses concitoyens, *Levasseur*, Eustache et Claude *Danzel*, *Dennel*, les frères *Voyez*, Thomas, Elluin; il eut sur les graveurs d'Abbeville, en général, une grande influence et l'on peut dire qu'il a formé école; il est mort à Paris en 1797. Notre Musée possède un très-joli buste de Beauvarlet, modelé par Boizot, et un beau portrait peint, en grand médaillon, par Roislin [1].

Jean-Charles LEVASSEUR peut être rangé parmi nos bons graveurs, d'un talent consciencieux et discret. Le travail que nous avions publié sur lui, en 1865, nous dispense d'entrer ici dans de

[1] Il y aurait encore à ajouter, d'après M. de Montaiglon, parmi nos graveurs d'Abbeville un nommé FAUVEL, qui aurait reçu avec Beauvarlet, Danzel et Dequevauviller, les premières leçons de l'Abbevillois Augustin Lefebvre, médiocre artiste, mais bon maître.

longs détails; né en 1734, Levasseur était reçu à l'Académie à trente-sept ans, sur la présentation de la belle pièce *Diane et Endymion*, d'après Vanloo, qui lui avait permis de montrer tout son talent de dessinateur et son habileté comme buriniste, pour rendre le modelé des nus dans lequel il excellait. Il fut aussi membre de l'Académie de Vienne et de celle de Saint-Luc, à Rome.

Levasseur ne se laissa pas entraîner, comme tant d'autres, au genre souvent faux, maniéré, parfois licencieux et grivois de beaucoup d'artistes de cette époque; son dessin est bon, son style large, son burin ferme sans exclure la délicatesse; il sut toujours bien s'inspirer de la manière des peintres dont il reproduisit les œuvres. Parmi les 166 pièces que nous avons trouvées de lui, sans compter celles qui ont pu nous échapper, nous citerons comme toutes gracieuses l'*Age agréable*, le *Larcin toléré*, d'après Lambert, la *Petite marchande de câpres*, et d'autres, d'après Peters, des sujets mythologiques et d'histoire tels que *Narcisse*, d'après Lepicié, dont nous possédons un charmant lavis du graveur au Musée d'Abbeville et du Ponthieu, *Tarquin et Lucrèce* d'après Peters, quelques bons portraits, parmi lesquels celui de *Marie-Antoinette*, d'après Kranzinger, et le sien, d'après Greuze.

Levasseur était lié, comme l'était aussi J. J. Flipart, avec ce peintre des petits drames bourgeois, dont la sentimentalité est souvent forcée; il a reproduit avec talent plusieurs de ses sujets, tels que le *Testament déchiré*, la *Belle-mère*, etc., et aussi cette charmante pièce, la *Laitière* qui fait, peut-on dire, le pendant avec la *Cruche cassée* gravée par Massard, et que tout le monde connaît. Le portrait de Levasseur, une des meilleures toiles de Greuze, a été donné à notre Musée, il y a quelques années, par la belle-fille du graveur.

Voici, comme pour les de Poilly et les Flipart, plusieurs artistes de la même famille, les Danzel, au nombre de quatre, tous graveurs. L'aîné Eustache (1735) n'a laissé que quelques pièces, entre autres les *Deux fils de Rubens dans l'adolescence*, qui est une copie de celle gravée par Daullé pour la galerie de Dresde.

Le second frère, Jacques-Claude, né en 1737, est plus connu; ses œuvres sont assez répandues dans notre ville, où cette famille

avait encore des descendants il y a peu d'années. Pris en affection par un de ses parents, Pierre Danzel, avocat au Parlement de Paris, et à qui il a dédié plusieurs de ses estampes, il vint à Paris et eut pour maîtres Flipart et Beauvarlet. Il a laissé un assez grand nombre de pièces, d'un burin ferme et souple tout à la fois, d'après Fragonard, Boucher, Greuze, Boizot, telles que : la *Mort de Socrate*, *Creüse brûlée par une robe magique*, le *Sacrifice de Callirhoé*, *Vénus et Énée*, et bien d'autres.

Puis Jérôme Danzel qui gravait à Paris en 1755, et enfin Théophile ; ce dernier est moins connu.

Un des descendants de cette famille, M. *Octavien Danzel*, décédé il y a plusieurs années, avait hérité des heureuses dispositions de ses ancêtres, et il a laissé de charmantes aquarelles de paysage, faites sur ses propres inspirations avec beaucoup de goût et de sentiment, et où les effets de lumière et de perspective sont bien rendus. Il modelait aussi avec adresse en cire et en terre plastique.

Dennel (Louis) rentre tout à fait dans l'école et le genre de Beauvarlet ; il a gravé surtout des sujets galants alors fort à la mode et dont les épreuves de marque ont encore un certain succès dans les ventes. Nous citerons, comme les plus saillantes : la *Dédicace d'un poëme épique*, l'*Essai du corset*, d'après Wille, les *Appas multipliés*, d'après Challe, etc. Il a fait d'autres pièces plus sérieuses et qui dénotent en outre un réel talent : *Pygmalion amoureux de sa statue*, le *Triomphe de la peinture*, d'après Lagrenée, le *Concert*, d'après Vanloo, le *Récréation espagnole*, d'après Lepeintre ; on peut noter encore de lui des estampes gravées pour la galerie de Florence, une *Vierge* ou *Sainte Famille*, d'après le Guide, *Jésus avec les docteurs*, d'après le Caravage. Louis Dennel était né à Abbeville en 1741.

Un autre Dennel, appelé Antoine François, frère ou au moins parent de Louis, a travaillé à Paris vers 1760 à 1815. Il est bien moins connu ; il a gravé le *Benedicite*, d'après Ch. Le Brun, le *Christ mort*, d'après le Carrache, et d'autres pièces. L'absence, quant à présent, d'indications précises sur son lieu de naissance ne nous permet pas de le faire figurer sur notre liste.

On peut souvent confondre certaines estampes des deux frères Voyez qui ne signaient pas toujours de leurs prénoms et qui ont sans doute collaboré à ces pièces où le nom de famille est seul indiqué. Ils ont suivi la même voie, le même genre, et ont eu chacun une certaine valeur; ils étaient tous deux, d'ailleurs, élèves de Beauvarlet, et leurs productions se ressentent de son école.

L'aîné, Nicolas-Joseph, né en 1742, qui signait souvent Voyez Major, a laissé de ces pièces légères qui sont recherchées et cotées assez haut dans les ventes; nous citerons de lui la *Toilette* et la *Visite inattendue*, d'après Freudeberg, le *Chemin de la fortune*, d'après Beaudoin, le *Directeur des toilettes*, d'après Lawreince. Il a aussi gravé, d'après Greuze, la *Servante congédiée* et le *Ramoneur*, et des vignettes d'après divers. Il a fait aussi quelques portraits, entre autres ceux de *Marie-Clotilde Xavière de France* qui est charmant, de *Madame de Pompadour*, d'après Nattier, de *Marie-Antoinette*, d'après Vanloo.

François Voyez, le cadet (1746), a gravé également, dans le genre galant, quelques bonnes estampes, telles que, d'après Beaudoin, le *Fruit de l'amour secret*, dont les épreuves de choix sont recherchées, l'*Essai du bain*, d'après Pater, le *Tableau magique de Zémire et Azor*, d'après Touzé, très-chatoyant; enfin des portraits, notamment pour le collection Dejabin. Il a travaillé aussi pour le recueil de la galerie de Florence; il signait Voyez *junior*.

Hubert (François) continue la série des élèves de Beauvarlet; il ne faut pas le confondre avec un autre graveur, Jean-Jacques Hubert, qui n'est pas originaire d'Abbeville. Hubert (François), né en 1744, la même année que Picot, était l'oncle maternel du poëte abbevillois Millevoye; il a continué dignement la tradition de nos artistes, et l'on a de lui de bonnes estampes : l'*Adoration des bergers*, la *Tante de Gérard Dow*, celle-ci burinée avec une grande finesse de burin. Hubert a gravé aussi de fort bons portraits, comme ceux de la *Comtesse d'Artois*, de *Bossuet*, d'*Orléans de la Motte*, évêque d'Amiens, de *Louis XIII* et enfin de *Marie-Antoinette*, d'après Davène; ce portrait, paraît-il, est un des premiers de la Reine et des plus ressemblants.

Notre graveur s'est illustré d'une autre manière. Il eut le courage d'arrêter, au péril de sa vie, en pleine séance de la Conven-

tion, le 26 mai 1795, le serrurier Boucher, l'assassin du député Ferraud, et de sauver ainsi le président Boissy d'Anglas. En récompense de cet acte d'héroïsme, Hubert fut l'un des premiers nommé chevalier de la Légion d'honneur, lors de la création de cet ordre; il est mort en 1809.

Un nom bien connu dans le monde des amateurs est celui de DEQUEVAUVILLER, François, qui vécut depuis 1745 jusque vers 1817. Qui n'a admiré ces délicieuses estampes d'après Lawreince, rappelant d'une manière si intéressante les mœurs, les habitudes, la vie de salon de cette société élégante et raffinée de la seconde moitié du dix-huitième siècle? Dequevauviller a gravé avec un véritable talent l'*Assemblée au concert*, l'*Assemblée au salon;* ces pièces suffiraient, à elles seules, à sa réputation, car personne peut-être mieux que lui, sauf Duclos, n'a su rendre les gouaches de Lawreince avec autant de délicatesse et de fini jusque dans les moindres détails; tout y est sujet de remarques et d'étude : costume, attitudes, ameublements, décoration de panneaux, etc. On est en plein Louis XV dans ces salons des ducs de Luynes et de Chevreuse. Il faut citer encore, dans un genre moins relevé, mais non moins intéressant, le *Coucher* et le *Lever des ouvrières en modes* et l'*École de danse,* toujours d'après Lawreince. Dequevauviller (François) a gravé également de très-jolis paysages, d'un effet argentin et d'une véritable couleur, peut-on dire; les *Vues de Lubbeck,* de l'*Adige,* sont ravissantes. Il a collaboré à la galerie de Florence et a fait aussi plusieurs portraits. D'après M. Louandre, un de ses fils suivait honorablement ses traces à l'époque de sa mort, 1817, et nous avons vu en effet des paysages signés de ce nom après cette date.

C'est encore dans la galerie de Florence que nous trouvons deux des plus belles pièces de DUPONCHEL (Charles-Eugène), né en 1748, mort jeune à une époque que nous ne pouvons préciser quant à présent; ou y trouve de lui : la *Sainte Famille* et la *Vierge à la chaise,* d'après Raphaël; cette dernière est une des belles estampes de ce recueil. Duponchel avait commencé sous la direction de J. N. Tardieu; il a fait des vignettes d'ouvrages et quelques portraits, parmi lesquels on cite ceux du *Général des Mathurins,* 1786,

de *Marie Leczinska*, ce dernier paru dans la collection Esnauts, enfin celui fort estimé de *Marie-Antoinette*, dans sa jeunesse, d'après Ducreux.

Macret (Charles-François-Adrien), né en 1751, est mort bien jeune encore, en 1783, à trente-deux ans, alors qu'un avenir brillant lui était certainement réservé; c'était un charmant dessinateur et un buriniste non moins habile. Qui ne connait ces jolies estampes sur des sujets gracieux : les *Prémices de l'amour-propre*, d'après Gonzalès : la *Prière à l'Amour*, d'après Greuze, la *Fuite à dessein*, d'après Fragonard, qui paraît avoir été inspirée par ce passage du poëte latin :

> Malo me Galatea petit lasciva puella
> Et fugit ad salices, et se cupit ante videri.

Un des frères de Macret, *Jean-César*, né en 1768, a également gravé, mais plutôt des vignettes pour des ouvrages.

Michault (Germain) a été l'un des élèves d'Aliamet; il est peu connu; il a travaillé surtout pour la galerie du Palais-Royal, où se trouvent de lui : le *Corps de Jésus-Christ mort*, d'après Schiavone, pièce assez estimée, *Acis et Galathée*, d'après Delafosse, *Sainte Famille*, d'après le Parmesan. Il a gravé aussi des vues du parc Monceaux, d'après Carmontelle; Michault était né en 1752, et il est mort en 1810.

Voici un autre Abbevillois qui doit figurer dans notre longue série, mais qui s'est distingué plutôt comme soldat que comme graveur, car il a peu produit; c'est Louis-Charlemagne Thomas. Il était le cousin, et il fut nécessairement un des nombreux élèves de Beauvarlet qui le fit travailler à plusieurs de ses planches. Il a gravé quelques portraits, et l'une de ses pièces, *le Joueur*, est digne de remarque. Sa carrière ne fut pas longue; devenu soldat en 1792, il était bientôt nommé capitaine dans le 3e bataillon de Paris, et peu après il mourait glorieusement sur le champ de bataille, aux avant-postes d'Aix-la-Chapelle, le 1er mars 1793. Il était le frère d'Adrien-Martial Thomas qui, engagé volontaire en 1792, conquérait bientôt ses grades à la suite d'actions d'éclat, et était nommé général de brigade en 1812.

Elluin est un des derniers graveurs abbevillois un peu marquants dans la série de ceux qui ont travaillé dans le cours du dix-huitième siècle; mais ce serait plutôt en mots latins *bravant l'honnêteté* qu'on pourrait décrire plusieurs de ses œuvres, car elles dépassent la mesure des sujets galants; aussi, la plupart du temps, ne les signait-il pas; ce sont des vignettes qui ont servi à illustrer des publications licencieuses, telles que les *Pots-pourris, Felicia ou mes fredaines, Thérèse et Saturnin,* etc. Toutefois Elluin a gravé des pièces plus importantes ou plus décentes, telles que l'*Offrande à l'Amour* et son pendant, d'après Dubourg, les *Enfants surpris,* d'après Greuze, le *Frère Luce,* d'après Subleyras. On a de lui aussi quelques jolis portraits, entre autres ceux des comédiens *Laruette et sa femme,* de *Rosalie Duplant,* de *Joseph Legros.*

Il ne reste plus, pour compléter la suite des artistes nés dans le siècle dernier, mais qui ont travaillé plutôt au commencement du dix-neuvième, qu'à mentionner deux noms : Choquet, fils d'un peintre abbevillois d'un talent fort ordinaire, mais à qui notre ville restera reconnaissante pour le tableau représentant ses illustrations dans tous les genres. Choquet fils, 1774, a composé de petits sujets au crayon, à la plume, à la sépia, pour des publications, et il en a gravé également.

Quant à John Delegorgue-Cordier, un nom bien connu à Abbeville, comme celui d'une famille des plus recommandables de jurisconsultes et de magistrats, il a gravé plutôt en amateur, mais non sans talent; l'une de ses pièces, le portrait de *Madame de Sévigné,* d'une grande délicatesse de burin, suffirait à le ranger parmi nos bons artistes. Delegorgue-Cordier était un homme de beaucoup d'esprit, et il maniait la plume avec autant de facilité que le burin; il a laissé un recueil de poésies sérieuses et légères, ces dernières pleines de verve et d'entrain, qui le classent parmi nos littérateurs.

Nous arrivons au dix-neuvième siècle, et ici les noms sont plus rares, mais la saine tradition de la gravure en taille-douce ne se perd pas pour Abbeville, au moins jusqu'à ces dernières années; Émile Rousseau, en effet, viendra clore dignement, mais trop tôt,

et d'une manière définitive malheureusement, cette longue suite d'artistes.

Avant lui, et pour suivre l'ordre chronologique, mentionnons Auguste Boucquet qui est mort à Lucques en 1846; il était né en 1810 à Abbeville, où son père était serrurier très-habile. Il fut élève de Picot, avons-nous vu dans des notes d'un de ses contemporains, et ce qui le confirmerait est une gravure en manière de crayon, ressemblant à un véritable dessin estampé, *Aurora,* d'après le Guide que nous possédons, signé E. Bocquet, édité par Picot, à Paris, rue des Postes; le nom s'écrivait d'ailleurs indifféremment Boucquet ou Bouquet ou Bocquet. Quoi qu'il en soit, d'après le témoignage de M. Darsy, à Amiens, le membre si dévoué de la Société des antiquaires de Picardie, Boucquet a été peintre et graveur; il a travaillé dans l'atelier d'Ary Scheffer qui estimait son talent et lui a fait mettre la main à des tableaux de commande; il y a de lui une gravure à la manière noire, l'*Ange gardien,* d'après une peinture de Decaisne, admise à l'Exposition en 1835.

Nous ne mentionnons guère que pour mémoire Paul Leroy, qui, sous la direction de MM. Duthoit, d'Amiens, a fait des peintures sur certains bas-reliefs des chapelles de l'église Saint-Vulfran à Abbeville. Il a gravé également, et a travaillé à des estampes de Masquelier; nous ne connaissons, signé de lui, qu'un *Saint Jean-Baptiste enfant,* assez bien traité, quoique avec un peu de mollesse dans les coups de burin. Paul Leroy était en outre professeur de dessin, et a fait de bons élèves amateurs à Abbeville.

Lestudier-Lacour était un des meilleurs élèves de Masquelier, de la famille des Masquelier de Lille, qui fut amené de Paris par M. Delegorgue-Cordier son ami, pour venir professer à Abbeville où il a formé les derniers de nos graveurs. Lestudier a reçu aussi des leçons de Delegorgue qui l'a aidé et encouragé; il n'a gravé que de petits sujets, de jolies vignettes, d'un burin délicat, pur et soigné. Nous citerons de lui notamment *Mazarin* et le *Cardinal de Retz,* in-8°, faits sans doute pour un ouvrage. Il y a de sa main, dans notre Musée, de fort jolis dessins.

Nous avons hâte de parler de notre meilleur graveur contemporain, le regretté Émile Rousseaux, mort trop vite, en 1874, et qui mérite ici une mention toute spéciale. Rousseaux avait montré, dès sa jeunesse, de rares dispositions pour le dessin, et le Conseil municipal, de 1849 à 1854, lui accorda chaque année une subvention qui lui permit de suivre, à Paris, les cours de l'école des Beaux-Arts. Dès l'âge de vingt et un ans, il figurait le quatrième parmi les sept lauréats appelés à concourir pour le grand prix de Rome. Il exposa aux Salons de 1863, de 1864 et de 1867, et à cette dernière année figuraient deux de ses gravures remarquables, le *Christ et Saint Jean,* d'après Ary Scheffer, d'un dessin exquis rehaussé par un burin doux et moelleux, et le *Jeune homme,* attribué à Francia, du Musée du Louvre, dont la figure, d'un effet mystérieux et profond, est admirablement rendue.

Digne élève d'un grand maître, M. Henriquel-Dupont, qui conserve la saine tradition de la gravure en taille-douce, Rousseaux est arrivé, pouvons-nous dire, à la perfection dans sa merveilleuse estampe, la *Martyre chrétienne,* d'après Paul Delaroche, dont le monde artistique a parlé avec les plus grands éloges lors de son apparition. Rousseaux était un dessinateur hors ligne, et c'est ce qui donne à ses œuvres une valeur réelle et de bon aloi ; ajoutons que c'était une personnalité des plus sympathiques en même temps qu'un buriniste habile... Mais nous devons nous borner ici à renvoyer à la notice que nous lui avons consacrée en 1877. Nous ne le quitterons pas cependant sans citer parmi les beaux portraits dus à son burin élégant et léger, celui de *Madame Élisabeth,* d'une perfection achevée.

Nous finissons par M. Bridoux, le dernier survivant de nos graveurs. La Chalcographie du Louvre possède plusieurs de ses planches, qui ne le cèdent en rien à celles de ses nombreux devanciers. Bridoux (François-Augustin) est né en 1813; il fut élève de David et de Forster; dès 1834, il était couronné par l'Institut et allait à Rome comme lauréat. Ses œuvres ont figuré dans les Expositions, et il y a obtenu des médailles et des rappels ; nous citerons de lui la *Belle Ferronnière,* la *Vierge au donataire,* d'après Léonard de Vinci, la *Sainte Famille,* d'après Murillo, la *Vierge au candélabre,* d'après Raphaël, la *Théologie* et *Jésus chez les docteurs,* d'après les

peintures murales de Signol à Saint-Eustache ; enfin, un beau portrait de *Louis-Philippe*, en pied, qui, malheureusement pour l'artiste, n'est point venu à son heure ; nous pourrions multiplier ces citations.

Nous avons dû nous borner, surtout dans la seconde partie de ce travail d'ensemble, à passer rapidement en revue nos graveurs abbevillois; bien des faits, bien des détails ont dû être laissés de côté, surtout pour ceux du siècle dernier, mais nous ne désespérons pas d'arriver, à l'aide de nombreux documents rassemblés depuis longtemps déjà, et par la continuation des recherches de toute nature, à produire des travaux complets sur chacun de ces artistes, comme nous l'avons déjà fait pour le Vasseur, Daullé, Aliamet et Rousseaux.

En attendant une autre étude d'ensemble plus approfondie sur les graveurs du dix-huitième siècle spécialement, si la Direction des Beaux-Arts veut bien l'agréer pour une autre année, nous aurons été heureux de rappeler, au moins aujourd'hui, que de notre cité picarde sont sortis de nombreux graveurs ayant, à une époque, formé pléiade. Sans doute, Paris a eu l'honneur de voir se développer leur talent et de le consacrer comme elle le fait pour tant d'autres, mais le germe en était dans la province qui les a vus naître ou dont ils sont issus. Ajoutons que, par un sentiment bien légitime d'orgueil local, leurs estampes, en très-grande partie, ont été depuis plus de quarante ans réunies dans notre Musée; elles forment aujourd'hui une collection qui comprend près de 3,000 pièces amassées pour ainsi dire une à une, et provenant de dons et surtout d'achats successifs. L'œuvre, nous l'espérons, se continuera; elle s'impose comme un hommage rendu à ces patients artistes, qui, par leur nombre et par le talent dont plusieurs ont fait preuve, ont donné à notre cité un renom que d'autres villes peuvent lui envier.

Ém. Deligvières.

GRAVEURS NÉS A ABBEVILLE

ORDRE ALPHABÉTIQUE

1. Aliamet (François-Germain) . . . . . 1734 + 1790
2. Aliamet (Jacques) . . . . . 1726 + 1788

3. Beauvarlet (Jacques-Firmin). . . . . 1731 + 1797
4. Boucquet (Auguste). . . . . 1810 + 1840
5. Bridoux (François-Augustin) . . . . . 1815, vivant encore en 1886.
6. Choquet, fils. . . . . 1774 + 1824
7. Cordier (Louis) . . . . . Dix-septième siècle.
8. Cordier (Robert). . . . . + après 1668
9. Danzel (Eustache) . . . . . Vers 1735 + 1775
10. Danzel (Jacques-Claude). . . . . 1737 + 1809
11. Danzel (Jérôme). . . . . 1755 + 1810
12. Danllé (Jean) . . . . . 1703 + 1763
13. Delattre (Jean-Marie) . . . . . 1746 +
14. Delegorgue-Cordier (John). . . . . 1781 +
15. Dennel (Louis). . . . . 1741 + 1806
16. Dequevauviller (François) . . . . . 1745 + vers 1817
17. Dufour (Pierre-Charles-Nicolas) . . . + 1818
18. Duponchel (Charles-Eugène). . . . . 1748 +
19. Elluin (Blaise). . . . . 1745 +
20. Filleul ou Lefilleul (Golbert). . . . 1644 +
21. Flipart (Jean-Charles). . . . . Dix-septième siècle.
22. Gaugain (Thomas) . . . . . 1748 +
23. Hecquet (Robert) . . . . . 1693 + 1775
24. Hubert (François) . . . . . 1744 + 1809
25. Lenfant (Jean). . . . . 1615 + 1674
26. Leroy (Paul). . . . . Dix-neuvième siècle.
27. Lestudier-Lacour. . . . . Dix-neuvième siècle.
28. Levasseur (Jean-Charles). . . . . 1734 + 1816
29. Macret (Charles-François-Adrien) . . 1751 + 1883
30. Macret (Jean-César). . . . . 1768 +
31. Maupin (Paul) . . . . . Dix-septième siècle.
32. Mellan (Claude). . . . . 1598 + 1686
33. Michault (Guillaume ou Germain) . . 1752 + 1810
34. Picot (Victor-Marie). . . . . 1744 + 1802
35. Poilly (François de). . . . . 1622 + 1696
36. Poilly (Nicolas de). . . . . 1626 + 1693
37. Poilly (Édouard de). . . . . 1811 + 1879
38. Rousseaux (Émile) . . . . . 1831 + 1874
39. Thomas (Louis-Charlemagne) . . . . . + 1793
40. Voyez (Nicolas-Joseph). . . . . 1742 +
41. Voyez (François). . . . . 1746 +

ORDRE CHRONOLOGIQUE

1.	Mellan (Claude)	1598 + 1688
2.	Maupin (Paul)	Dix-septième siècle.
3.	Lenfant (Jean)	1615 + 1674
4.	De Poilly (François)	1622 + 1693
5.	De Poilly (Nicolas)	1626 + 1696
6.	Cordier (Robert)	+ après 1668
7.	Cordier (Louis)	Dix-septième siècle.
8.	Filloeul ou Lefilleul (Gilbert)	1644 +
9.	Flipart (Jean-Charles)	Dix-septième siècle.
10.	Hecquet (Robert)	1693 + 1775
11.	Daullé (Jean)	1703 + 1763
12.	Aliamet (Jacques)	1726 + 1788
13.	Beauvarlet (Jacques-Firmin)	1731 + 1797
14.	Aliamet (François-Germain)	1734 + 1785
15.	Levasseur (Jean-Charles)	1734 + 1816
16.	Danzel (Eustache)	Vers 1735 + 1775
17.	Danzel (Jacques-Claude)	1737 + 1809
18.	Dennel (Louis)	1741 + 1806
19.	Voyez (Nicolas-Joseph)	1742 +
20.	Picot (Victor-Marie)	1744 + 1802
21.	Hubert (François)	1744 + 1809
22.	Elluin (Blaise)	1745 +
23.	Dequevauviller (François)	1745 + vers 1817
24.	Voyez (François)	1746 +
25.	Delattre (Jean-Marie)	1746 +
26.	Gaugain (Thomas)	1748 +
27.	Duponchel (Charles-Eugène)	1748 +
28.	Macret (Charles-François-Adrien)	1751 + 1783
29.	Michault (Guillaume ou Germain)	1752 + 1810
30.	Thomas (Louis-Charlemagne)	+ 1793
31.	Danzel (Jérôme)	1755 + 1810
32.	Macret (Jean-César)	1768 +
33.	Dufour (Pierre-Charles-Nicolas)	+ 1818
34.	Choquet, fils	1774 + 1824
35.	Delegorgue-Cordier (John)	1781 +
36.	Boucquet (Auguste)	1810 + 1840
37.	De Poilly (Édouard)	1811 + 1879
38.	Bridoux (François-Augustin)	1815, vivant encore en 1886.

39. Leroy (Paul). . . . . Dix-neuvième siècle.
40. Lestudier-Lacour . . . . . Dix-neuvième siècle.
41. Rousseaux (Émile) . . . . . 1831 + 1874

GRAVEURS NÉS A ABBEVILLE OU ORIGINAIRES D'ABBEVILLOIS

1. Mellan (Claude).
2. Maupin (Paul).
3. Maupin (Simon).
4. Lenfant (Jean).
5. Lenfant (Alexandre-Louis).
6. De Poilly (François).
7. De Poilly (Nicolas).
8. De Poilly (Jean-Baptiste).
9. De Poilly (François).
10. De Poilly (Nicolas-Baptiste).
11. De Poilly (Édouard-François).
12. Cordier (Robert).
13. Cordier (Louis).
14. Lefilleul (Gilbert).
15. Lefilleul (Pierre).
16. Flipart (Jean-Charles).
17. Flipart (Jean-Jacques).
18. Flipart (Charles-Joseph).
19. Flipart (Charles-François).
20. Hecquet (Robert).
21. Daullé (Jean).
22. Aliamet (Jacques).
23. Aliamet (François-Germain).
24. Beauvarlet (Jacques-Firmin).
25. Fauvel.
26. Levasseur (Jean-Charles).
27. Danzel (Eustache).
28. Danzel (Jacques-Claude).
29. Danzel (Jérôme).
30. Danzel (Théophile).
31. Dennel (Louis).
32. Dennel (Antoine-François).
33. Voyez (Nicolas-Joseph).
34. Voyez (François).
35. Picot (Victor-Marie).
36. Hubert (François).
37. Dequevauviller (François).
38. Dequevauviller fils.
39. Delattre (Jean-Marie).
40. Gaugain (Thomas).
41. Duponchel (Charles-Eugène).
42. Macret (Charles-François-Adrien).
43. Macret (Jean-César).
44. Michault (Guillaume).
45. Thomas (Louis-Charlemagne).
46. Elluin (Blaise).
47. Dufour (Pierre-Charles-Nicolas.)
48. Choquet fils.
49. Delegorgue-Cordier (John).
50. Boucquet (Auguste).
51. Leroy (Paul).
52. Bridoux (François-Augustin).
53. Lestudier-Lacour.
54. Rousseaux (Émile).

XXIX

LA GRAVURE

ET SES TRANSFORMATIONS

Nous ne cessons d'entendre dire que la gravure se meurt, irrémédiablement atteinte par les progrès, toujours plus merveilleux, des procédés héliographiques. Depuis que l'on exprime un pareil regret, et il y a assez longtemps déjà, l'art du graveur au burin ou à l'eau-forte aurait dû disparaître s'il eût vraiment été condamné à mort.

Il n'en est rien. Une transformation des plus importantes s'est produite, en effet, mais elle est de celles qu'on ne pourrait raisonnablement regretter. Pour mieux dire, c'est un déplacement qui s'est opéré au plus grand profit de la gravure de création ou originale ; et même à ce point de vue, peut-on reconnaître que le mal, si mal il y a, n'est pas aussi grand qu'on pourrait le supposer de prime abord.

Pour se rendre compte de ce qui se passe, quant à la gravure, quel que soit le mode employé, il suffit d'examiner les diverses publications illustrées, périodiques ou non, et l'on sera frappé du nombre encore restreint de vignettes et de planches hors texte dues à l'emploi des procédés, contenu dans ces publications. Des ouvrages spéciaux sont, il est vrai, consacrés à la mise en pratique des nouveaux procédés de gravure, mais il n'en existe que très-peu, et de si rares exceptions ne sauraient modifier sensiblement nos observations.

Occupons-nous d'abord des journaux illustrés tels que l'*Illustration*, le *Monde illustré*, l'*Univers illustré*, etc., toutes publications où l'actualité doit tenir la première et la plus importante place ; c'est dans ces recueils que sont le plus fréquents les cas où il est fait usage de clichés exécutés par des procédés qui excluent l'emploi du burin ; aussi y remarque-t-on assez souvent des vignettes chimiquement gravées d'après des dessins autographiques ou d'après des gravures empruntées à d'autres publications ; toutefois, la

majeure partie des images est due à la gravure au burin sur bois.

On aurait pu s'attendre à voir les éditeurs de ces journaux recourir le plus généralement aux procédés de reproduction automatique en faisant simplement dessiner sur du papier, et avec le fini voulu, les sujets à publier ; jusqu'ici cette méthode, qui aurait pourtant du bon, n'a pas prévalu, et c'est la gravure au burin qui produit le plus gros de la besogne.

En plus des clichés dus à la photo-zinco-gravure, on a bien essayé, mais plus rarement, des impressions phototypographiques du genre de celles de la maison Meisenbach de Munich, ou de la maison Boussod et Valadon de Paris (ancienne maison Goupil et Cie) ; c'est par l'un et l'autre de ces remarquables procédés que l'*Illustration* a reproduit toute une série de toiles des Salons de 1884 et de 1885, puis des dessins de Detaille.

Ces résultats n'ont pas satisfait les délicats, et nous croyons bien que la direction de ce journal n'a pas eu lieu de se féliciter de ces tentatives intelligentes, il est vrai, mais coûteuses autant qu'exceptionnelles. Ce qui nous autorise à émettre cette supposition, c'est le maintien, par elle, des anciens agissements ; tout autant que par le passé elle use de la gravure sur bois. Au *Monde illustré,* de semblables essais ont eu lieu avec moins de succès encore, et la xylographie y règne en souveraine comme précédemment.

Si nous parcourons les publications artistiques, littéraires et scientifiques, nous remarquons qu'à très-peu d'exceptions près, les planches importantes sont dues à des procédés de gravure manuelle, sauf, bien entendu, la part assez considérable des impressions typographiques sur des clichés exécutés d'après des gravures ou des dessins au trait. Pour ces sortes d'originaux, il serait aujourd'hui puéril de recourir encore à la gravure directe à la main, qui coûterait plus cher tout en étant moins exacte.

L'emploi du procédé, à mesure qu'il se généralise davantage, ne porte-t-il pas un tort sérieux à l'art du graveur? A cette question il est aisé de répondre : oui, si l'on admet que tout ce qui est confié aux clicheurs serait, s'ils n'existaient pas, demandé à des graveurs, non si l'on tient compte du nombre si considérable de motifs d'illustration qui ne sont publiés que par suite des facilités et du bas prix de revient que l'on doit aux si grands progrès des procédés de gravure photochimique.

Il en est de l'emploi des images comme de la locomotion qui va s'accroissant sans cesse à mesure qu'elle se perfectionne en rapidité et en confort, grâce à de nouvelles découvertes ; plus nous allons, et plus on éprouve le besoin de compléter le langage écrit par le langage dessiné ; de là le plus grand nombre de publications illustrées. Le prix de vente de ces publications n'en est pas sérieusement augmenté, grâce précisément à l'emploi de ces procédés attaqués peut-être bien à tort.

S'il était possible, — et nous le croyons, — de se livrer à une étude statistique de l'état actuel de la gravure comparé à celui d'il y a dix ou quinze ans, époque où les procédés photochimiques et autographiques étaient à peine connus et très-peu pratiqués, nous avons la conviction que le résultat de cette intéressante enquête causerait bien des surprises en démontrant qu'on s'est trop hâté de s'alarmer et d'annoncer, à courte échéance, la mort de la gravure manuelle. Il nous paraît certain qu'en dépit des procédés on produit encore plus de planches gravées que par le passé, tant est plus considérable le nombre des ouvrages illustrés.

A cette affirmation qui peut sembler discutable, on serait fondé à objecter ce qui se passe dans une des grandes maisons industrielles que nous avons citées plus haut : l'ancienne maison Goupil et Cie ; toutes les œuvres d'abord éditées par cette maison étaient des gravures au burin ; puis la photographie, soit par ses impressions chimiques, soit par ses procédés de tirage mécaniques (photoglyptie, photogravure), a pris graduellement une des places les plus importantes dans le chiffre des affaires de cette maison.

Il n'en pouvait être autrement en présence de l'exactitude plus grande et du coût moins élevé des reproductions photographiques.

Mais n'est-il pas permis d'admettre que le nombre d'originaux reproduits, a été bien plus élevé que précédemment, et que jamais on n'eût confié à des graveurs au burin une aussi prodigieuse quantité d'œuvres originales à interpréter ?

C'est avec intention que nous usons du mot *interpréter*, parce que seul il rend bien l'œuvre du graveur à la main, œuvre qui ne peut jamais être qu'une interprétation plus ou moins fidèle, et qui est bien souvent une sorte de substitution de l'artiste graveur à l'artiste créateur. A ce point de vue tout procédé de copie, qui donne auto-

matiquement un reflet de l'original, sera préférable à l'œuvre du graveur le plus habile.

De là l'emploi de plus en plus fréquent des procédés automatiques. Évidemment le graveur, copiste ou interprète, voit diminuer chaque jour le champ à exploiter, mais le graveur créateur, qu'il rende ses conceptions à l'aide du burin ou, ce qui est plus général, à l'eau-forte, est, semble-t-il, d'autant plus apprécié que le procédé paraît plus envahissant; à chaque instant nous voyons annoncer la publication d'ouvrages *ornés de belles gravures originales;* c'est là la raison d'être de leur saveur toute particulière et qui cesserait d'exister s'il s'agissait de reproductions, si parfaites fussent-elles. Nous aimons à le reconnaître, le charme des illustrations manuelles s'accroît avec le perfectionnement incessant des arts mécaniques de copie; c'est ce qui nous donne la certitude de voir vivre la gravure de création, et de la voir toujours plus en honneur à mesure qu'il sera fait un usage plus général de la gravure héliographique appliquée aux œuvres déjà créées. Nous avons dit plus haut qu'il s'était opéré un déplacement au profit de la gravure originale, nous allons nous expliquer plus clairement à cet égard.

Sans être un grand prophète, il est aisé de prédire que nous marchons à grands pas vers une époque où l'art du graveur à la main ne s'exercera plus que sur des conceptions orignales, tandis que toute copie de sujets artistiques déjà créés sera demandée aux procédés de gravure photochimique, bien plus aptes à les rendre avec fidélité; il se peut que le métier de graveur en souffre quelque peu, mais l'art proprement dit y gagnera; dans les résultats automatiques on oubliera le procédé lui-même, pour ne voir qu'un reflet fort exact du sujet copié, tandis que dans la gravure manuelle on tiendra compte, ainsi qu'on le fait pour toute œuvre d'art, de la valeur intrinsèque comme aussi de l'habileté de main de l'artiste.

La gravure au burin exigeant une longue initiation, il est probable qu'elle sera de plus en plus remplacée par la gravure à l'eau-forte, bien plus facile à pratiquer et se prêtant bien mieux, d'ailleurs, par la nature même du procédé, à l'exécution de travaux originaux, à l'association de l'inspiration d'une part et d'autre part du métier.

Nous y perdrons les beaux burins si estimés des collectionneurs

de gravures. Si l'on a tant admiré les travaux des graveurs interprètes les plus renommés, c'est surtout à cause de leur talent à rendre, avec la plus grande exactitude possible, les créations magistrales qu'ils ont gravées; à un sentiment artistique des plus élevés, ils devaient joindre une connaissance approfondie des secrets les plus intimes du savoir-faire en matière de maniement du burin ou de la pointe.

On ne saurait donc faire trop de cas de travaux révélant, de la part de leurs auteurs, des études, des recherches et une patience aussi considérables; leurs œuvres resteront à jamais précieuses et d'autant plus qu'il s'en produira moins du même genre.

La photogravure produit trop rapidement des copies admirables pour que l'on puisse désormais, ainsi qu'on l'a fait jusqu'ici, entreprendre la gravure au burin d'une grande page artistique.

De pareils travaux ne pouvant s'accomplir qu'en un temps fort long, souvent en quelques années, on a bien plus tôt fait d'user de procédés dont les résultats sont si complets en même temps qu'ils sont d'une réalisation si avantageuse quant au prix de revient[1].

Nous comprenons, certes, le culte passionné de quelques amis de l'art pour la belle gravure, mais nous sommes bien obligés de reconnaître que les nouveaux moyens de reproduire et de vulgariser les chefs-d'œuvre des maîtres sont bien plus dignes de notre préférence : en effet, si l'on compare entre elles plusieurs gravures d'un même tableau, exécutées par divers graveurs, tous doués d'un très-grand talent, on est bientôt frappé de ce fait que ces diverses copies, tout en offrant des différences plus ou moins sensibles avec l'original, sont aussi assez dissemblables entre elles; il y a donc à rechercher encore, parmi ces interprétations, quelle est celle qui, tout en étant satisfaisante à d'autres égards, rend le mieux l'ori-

[1] La perte sera grande, nous le reconnaissons, pour les amateurs de la belle gravure au burin; car il faut vraiment être doué d'un admirable talent pour exécuter, à l'aide de traits plus ou moins infléchis, plus ou moins gras, plus ou moins espacés, les œuvres remarquables que nous connaissons tous. On ne peut, évidemment, que regretter profondément la disparition d'un art aussi merveilleux; mais, s'il doit se trouver atteint, ça ne sera jamais, nous l'espérons, d'une façon mortelle.

Quoi qu'il en soit, il est bien certain que la gravure au burin, loin de perdre de sa valeur intrinsèque, ne sera que plus appréciée et plus recherchée à mesure qu'elle sera plus rare.

ginal. C'est, en définitive, cette qualité suprême qui doit ici primer toutes les autres.

Qu'importent l'immensité de la patience déployée, l'habileté dans l'emploi du burin et même la beauté du résultat, d'une valeur peut-être supérieure à celle de l'original? Ce que l'on désire, ça n'est pas un tour de force ou bien un perfectionnement de l'œuvre première, mais c'est une copie exacte, servile même, de la création copiée; cela est incontestable.

A ce propos nous ne pouvons résister au plaisir d'emprunter à George Sand — (*Histoire de ma vie*, 4e volume) — un passage qui rend admirablement notre pensée, et dont les contempteurs des procédés excluant toute interprétation, feront bien de méditer la justesse :

« La gravure est un art sérieux en même temps qu'un métier « dur et assujettissant, où le procédé, ennemi de l'inspiration, peut « s'appeler réellement le génie de la patience. Le graveur doit être « habile artisan avant de songer à être artiste. Certes la partie du « métier est immense aussi dans la peinture, et dans la peinture « murale particulièrement elle se complique de difficultés for- « midables.

« Mais les émotions de la création libre du génie qui ne relève « que de lui-même sont si puissantes, que le peintre a des jouis- « sances infinies.

« Le graveur n'en connaît que de craintives, car ses joies sont « troublées justement par l'appréhension de se laisser prendre à « l'envie de devenir créateur lui-même.

« J'ai entendu discuter beaucoup cette question-ci, à savoir : si « le graveur doit être artiste comme Édelinck et Bervic ou comme « Marc-Antoine et Audran, c'est-à-dire, s'il doit copier fidèlement « les qualités et les défauts de son modèle, ou s'il doit copier libre- « ment en donnant essort à son propre génie; en un mot, si la gra- « vure doit être l'exacte reproduction ou l'ingénieuse interprétation « de l'œuvre des maîtres. Je ne me pique pas de trancher une « question difficile, surtout en dehors de mon métier à moi; mais « il me semble que celle-ci est la même qu'on peut appliquer à la « traduction des livres étrangers. Pour ma part, si j'étais chargée « de ce soin et qu'il me fût permis de choisir, je ne choisirais que « des chefs-d'œuvre, et je me plairais à les rendre le plus servile-

« ment possible, parce que les défauts des maîtres sont encore « aimables ou respectables. Au contraire, si j'étais forcée de tra- « duire un ouvrage utile, mais obscur et mal écrit, je serais tentée « de le rendre aussi clair que possible; mais il est bien probable « que l'auteur vivant me saurait très-mauvais gré du service que je « lui aurais rendu, car il est dans la nature des talents incomplets « de préférer leurs défauts à leurs qualités.

« Ce malheur d'avoir trop bien fait doit arriver aux graveurs qui « interprètent, et il n'y a peut-être qu'un peintre de génie qui « puisse pardonner à son copiste d'avoir eu plus de talent que lui. « Cependant, si l'on admettait, en principe, que tout graveur est « libre d'arranger à sa guise l'œuvre qu'il reproduit, et pour peu « que la mode encourageât cette licence, où s'arrêterait-on, et où « serait le caractère utile et sérieux de cet art, dont le premier but « est non-seulement de répondre et de populariser l'œuvre de la « peinture, mais encore de conserver intacte à la postérité la pensée « des maîtres à travers les temps et les événements qui détruisent « les originaux?

« Il faut que chaque science, chaque art, chaque métier ait sa « doctrine. Rien n'existe sans une pensée dominante où le travail « se rattache, où la volonté se maintient consciencieuse.

« Dans les époques de décadence, où chacun fait à sa guise, sans « respect pour rien ni pour personne, les arts déclinent et périssent.

« La gravure est donc un état de sujétion et de dépendance qu'il « serait imprudent de vouloir affranchir de ses entraves naturelles. « Sans doute, l'homme intelligent qui accepte, en vue des besoins « de son existence, la tâche de reproduire une œuvre médiocre, « doit être vivement tenté de corriger, sur sa planche, les défauts « du modèle, de modifier un effet triste ou pauvre, pour le rendre « puissant ou piquant, d'accentuer un dessin mou et froid, « d'adoucir un dessin brutal, d'idéaliser une expression vulgaire, « d'ennoblir un sentiment trivial; mais l'artiste qu'il interprétera « ainsi aura le droit de s'opposer à cette traduction libre, et s'il a « tort, en fait, il aura toujours raison en théorie, car, au lieu d'un « traducteur intelligent, il peut s'en trouver dix qui ne le soient « pas et qui gâtent, croyant améliorer. D'ailleurs, le public est là « qui demande l'œuvre de la pensée qu'il a jugée.

« Depuis l'artiste curieux qui veut étudier le moindre détail

« jusqu'à l'historien qui réclame l'expression d'une époque dans « toutes les productions que cette époque a laissées, le consomma- « teur intelligent de cette publication exige une traduction fidèle « et littérale.

« C'est donc un peu tant pis pour les graveurs très-artistes. Donc « leur science, en tant que graveurs, doit consister à chercher des « procédés pour rendre agréablement et clairement les procédés de « la peinture. Mais s'ils veulent inventer, on est en droit de leur « dire (et quelquefois c'est grand dommage) : Inventez pour vous- « mêmes comme ont fait certains peintres à la fois peintres et gra- « veurs qui ont répandu par la gravure leurs propres idées.

« Remarquons, pourtant, que ces maîtres (Rembrandt, par « exemple) n'ont jamais, ou presque jamais, gravé leurs tableaux, « et que c'est toujours, ou presque toujours, sur des dessins *ad hoc* « qu'ils ont travaillé en qualité de graveurs. Ils ont donc entrevu « et rencontré, devant cette traduction, une difficulté immense, « insurmontable, peut-être, pour le génie créateur, et ils ont dû « laisser à des graveurs proprement dits, c'est-à-dire, à des hommes « qui avaient consacré la moitié de leur vie à l'étude des procédés, « le soin de répandre leurs œuvres capitales, etc. »

On excusera, nous en avons la conviction, la longueur de cette citation où se trouve si bien dit ce que nous voulions exprimer; l'illustre écrivain ne visait pas, certainement, l'art nouveau de l'héliogravure appliqué avec tant de succès à la copie des chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture.

Il n'eût pas manqué de compléter alors sa pensée en réservant au domaine de ce moyen automatique toutes les copies, tandis que l'artiste graveur devrait n'appliquer son art qu'à la création de travaux originaux, ainsi que le veulent le bon sens et les faits.

Nous entendons par « les faits » les progrès si remarquables accomplis actuellement dans la voie des reproductions mécaniques; ces progrès, tels que nous les admirons aujourd'hui, ont de beaucoup dépassé, dans leur marche ascendante vers la perfection, la limite qu'ils avaient déjà atteinte au moment où George Sand écrivait les intéressantes considérations qui viennent d'être citées; à cette époque la photographie, tout en produisant des merveilles, n'était pas parvenue encore à rendre, dans toute leur vérité, les divers effets de coloration d'un tableau; aussi les peintres, tout

en se montrant satisfaits de la façon dont elle reproduisait leurs compositions, leurs dessins, exprimaient souvent le regret qu'elle fût un traducteur infidèle des divers effets de luminosité de leurs couleurs, certaines couleurs, telles que les bleus et les violets, se trouvant rendues par des tons plus clairs, et les verts, jaunes, orangés et rouges, par des tons plus sombres qu'il ne fallait. L'idéal, pour eux, eût été une reproduction analogue, quant aux tonalités, à celles que réalisent les graveurs interprètes quand ils transforment l'œuvre copiée en une grisaille où ils maintiennent, dans leurs valeurs relatives, toutes les luminosités du modèle; la gamme des tons allant du blanc au noir est à leur disposition, tandis qu'elle n'appartenait pas au photographe. Il n'en est plus de même aujourd'hui, puisque l'on possède le moyen de reproduire les toiles des maîtres avec la vraie valeur de leurs colorations, et c'est ce qui explique pourquoi l'administration des Beaux-Arts a autorisé, en plein musée du Louvre, une exposition de reproductions photographiques des tableaux de ces galeries.

Grâce à cette exposition, tout artiste a la faculté de comparer immédiatement les copies avec les originaux et de s'assurer de la parfaite exactitude du rendu.

Qu'il nous soit permis, à ce propos, de regretter les insanités que des esprits malveillants, mais plutôt ignorants, ont publiées à l'occasion de cette introduction de la photographie au Louvre.

Les auteurs de ces critiques auraient été mieux inspirés si, avant de parler comme ils l'ont faits, ils étaient allés à la *Chalcographie* se procurer, par exemple, la gravure des *Pèlerins d'Emmaüs,* de Rembrandt, pour la comparer, quant à l'exactitude du rendu, à la photogravure du même tableau par MM. Braun et Cie.

Ils auraient, en ce cas, acquis l'absolue conviction que ladite photogravure l'emportait de beaucoup sur l'interprétation à l'eau-forte qu'en a faite J. de Frey en 1802; et alors ils n'auraient pas proclamé que le moindre coup de burin vaut mieux que la meilleure copie mécanique. Ces détracteurs d'une mesure si intelligente de la Direction des Beaux-Arts ont évidemment confondu encore le moyen avec le résultat; ils ont oublié qu'en matière de reproduction, si habile que soit l'interprète, mieux vaut encore une copie, quand elle est exacte, entièrement satisfaisante au point de vue artistique, qu'une traduction, même très-habile, mais infi-

dèle. Voilà ce qui a frappé l'esprit éclairé de l'administration supérieure des Beaux-Arts quand, à côté de l'ancienne Chalcographie, elle a autorisé l'installation de la nouvelle Photo-Chalcographie; elle s'est montrée progressiste à l'encontre de routiniers pour lesquels rien n'est vrai, rien n'est bon, que ce qu'ils ont vu, su ou pratiqué, que ce qui appartient à leur âge, à leur génération; de notre temps, disent-ils, on copiait, par la gravure à la main, les chefs-d'œuvre de maîtres, donc il faudra, de tout temps, procéder de la sorte, quels que soient les progrès graphiques accomplis, en dépit de voies plus parfaites.

Par bonheur il n'a été tenu aucun compte de cet amour maniaque du *statu quo*, et le progrès a été officiellement admis à répandre ses bienfaits au double point de vue de la plus grande exactitude et de la vulgarisation, à bon marché, des copies des œuvres les plus magistrales de nos musées.

Mais il est temps de conclure : nous avons eu pour objet, en écrivant cette note, de démontrer que l'art du graveur était loin d'être compromis par les nombreuses applications que l'on fait aujourd'hui de procédés où la main n'intervient qu'à titre secondaire; en effet, si bon nombre des gravures hors texte et dans le texte sont dues à des opérations toutes différentes de celles que pratiquent les graveurs à la main, il est juste de reconnaître que le goût de l'illustration est bien plus répandu maintenant qu'à l'époque où la gravure était le seul moyen de créer les planches ou clichés à l'impression.

Mais en admettant même, ce qui est loin d'être évident, que le métier de graveur ait à souffrir de l'invasion des procédés mécaniques, nous sommes conduits, par l'observation des faits de même que par le raisonnement, à considérer cette évolution comme très-profitable à la gravure originale, et c'est là ce qui nous intéresse.

On sera de moins en moins tenté d'interpréter les œuvres d'autrui, ce soin étant laissé à un art nouveau, plus complet pour copier, et l'on se gravera soi-même, ce qui sera bien préférable.

L'authenticité, la fidélité des copies des maîtres seront désormais indiscutables d'une part, et, d'autre part, on attachera bien plus de prix à des gravures, le plus souvent originales, réunissant par conséquent le double mérite de la conception et de l'exécution.

Nous avons eu la curiosité de nombrer les exposants de gravures

dans quelques-uns des derniers Salons, en recourant aux seuls catalogues que nous avions sous la main; les chiffres, on va le voir, viennent apporter leur appui à la donnée de cette modeste étude.

Remontant à dix années en arrière, soit à 1876, nous comptons 169 exposants seulement :

	GRAVEURS		
	Exposants.	Nombre d'œuvres exposées.	Nombre de toiles.
Salon de 1876.	169	236	2095
— 1880.	224	304	3957
— 1881.	273	339	2448
— 1882.	349	470	2722
— 1884.	346	472	2488

Ces chiffres, bien que se rapportant à une période restreinte, ont pourtant leur éloquence : ils indiquent que la quantité des graveurs admis aux Salons annuels n'a nullement décru; au contraire, nous constatons une progression très-marquée et telle qu'elle atteint un nombre double, en 1884, de celui de 1876. Le chiffre correspondant à chacune de ces cinq années, pour les peintures, n'accusent d'ailleurs aucune variation graduelle, dans un sens ou dans l'autre.

Sans exagérer, outre mesure, la valeur de ce renseignement, nous pouvons, tout au moins, en déduire cette vérité approximative que l'art de la gravure est encore loin d'incliner vers la tombe, puisqu'il affirme sa vitalité plus que jamais, dans nos expositions annuelles.

C'est sur ce fait consolant que nous tenions à attirer l'attention de nos si bienveillants collègues, comme nous délégués à ces intéressantes réunions.

Léon Vidal,

Professeur à l'École nationale des Arts Décoratifs, délégué de la Société de Statistique de Marseille.

ANNEXES

I

COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

Président.

M. René GOBLET, ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes.

Premier vice-président.

M. Edmond TURQUET, Sous-Secrétaire d'État au ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes.

Deuxième vice-président.

M. A. KAEMPFEN ✻, directeur des Beaux-Arts.

Secrétaire.

M. L. CROST, chef du bureau de l'Enseignement et des Musées.

Secrétaire rapporteur.

M. Henry JOUIN, archiviste de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.

I

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART

Membres.

MM. ARAGO (Étienne), conservateur du Musée du Luxembourg, boulevard Saint-Michel, 64.

BAIGNIÈRES (Arthur), critique d'art, rue du Général-Foy, 4.

BARBET DE JOUY, O✻, administrateur honoraire des Musées nationaux, quai Voltaire, 1.

BURTY (Philippe), ✻, critique d'art, boulevard des Batignolles, 13.

CASIMIR-PÉRIER (Paul), député, rue du Général-Foy, 16.

CHAMPFLEURY, ✻, conservateur des collections à la Manufacture de Sèvres.

CLÉMENT (Charles), ✻, critique d'art, rue de Berlin, 29.

MM. GONSE (Louis), rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*, rue Favart, 8.

GUIFFREY (Jules), ✻ archiviste aux Archives nationales, rue d'Hauteville, 1.

HAVARD (Henry), ✻, critique d'art, rue Fénelon, 13.

HOUSSAYE (Henry), ✻, critique d'art, rue Léonard de Vinci, 5.

LAFENESTRE, (Georges), ✻, conservateur adjoint au musée du Louvre, rue Jacob, 23.

LANGLOIS DE NEUVILLE, O✻, directeur de la comptabilité générale au ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, rue d'Amsterdam, 21.

LAUTH, ✻, administrateur de la Manufacture de Sèvres.

MANTZ (Paul), O✻, directeur général honoraire des Beaux-Arts, rue Caumartin, 69.

MONTAIGLON (Anatole de), ✻, professeur à l'École des Chartes, place des Vosges, 9.

MUNTZ, ✻, conservateur de la bibliothèque et des collections de l'Ecole nationale des Beaux-Arts, rue de Condé, 14.

SCHOELCHER, sénateur, rue de la Victoire, 64.

VÉRON, rédacteur en chef de l'*Art*, cité d'Antin, 29.

II

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT

Membres.

MM. BALLU (Roger), inspecteur des Beaux-Arts, rue de Boulogne, 10 *bis*.

BARDOUX, sénateur, avenue d'Iéna, 74.

BELLAY, ✻, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Blanche, 72.

BERGER (Georges), C✻, critique d'art, rue Legendre, 8.

BOESWILWALD, C✻, inspecteur général des Monuments historiques, rue Hautefeuille, 19.

CASTAGNARY, conseiller d'État, critique d'art, rue Brémontier, 9.

CHARTON, sénateur, rue Saint-Martin, 31 (Versailles).

CHIPIEZ, ✻, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Bréa, 20.

DELABORDE (vicomte Henri), O✻, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à l'Institut, quai Conti, 25.

DUBOIS (Paul), C✻, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, rue Bonaparte, 14.

GRUYER, ✻, membre de l'Institut, inspecteur des Musées des départements, rue de l'Arcade, 22.

GUILLAUME, C✻, membre de l'Institut, boulevard Saint-Germain, 238.

MM. LOUVRIER DE LAJOLAIS, ✵, directeur de l'École nationale des arts décoratifs, quai Bourbon, 19.
LIOUVILLE, député, quai Malaquais, 3.
LECONTE, ancien député, 206, boulevard Saint-Germain.
MILLAUD (Édouard), sénateur, avenue Kléber, 78, Paris-Passy.
NARJOUX, ✵, architecte de la ville de Paris, rue Littré, 3.
NUITTER, ✵, conservateur des archives de l'Opéra, rue du Faubourg Saint-Honoré, 83.
OSMOY (comte d'), sénateur, rue Saint-Lazare, 56.
PILLET, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin, rue Saint-Sulpice, 18.
RUPRICH-ROBERT, O✵, inspecteur général des Monuments historiques, rue d'Assas, 10.
THOMAS (Ambroise), G O✵, membre de l'Académie des Beaux-Arts, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation, rue du Faubourg-Poissonnière, 15.

II

DISTINCTIONS

ACCORDÉES AUX DÉLÉGUÉS DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS, SUR LA PROPOSITION DU COMITÉ, DE 1877 A 1886

Chevaliers de la Légion d'honneur.

MM.

Guiffrey (Jules-Joseph), membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 19 avril 1884.

Marcille (Eudoxe), conservateur du Musée d'Orléans. — Décret du 19 avril 1879.

Michel (Edmond), correspondant de la Société des antiquaires de France, membre de la Société archéologique de l'Orléanais, membre non résidant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 3 avril 1881 (décédé).

Officiers de l'Instruction publique.

MM.

Abraham (Tancrède), conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne. Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 12 juillet 1884.

Advielle (Victor), membre de la Société artésienne des Amis des Arts d'Arras. — Arrêté du 11 avril 1885.

Alegre (Léon), conservateur, fondateur du Musée-Bibliothèque de la ville de Bagnols (Gard), officier d'académie en décembre 1869. — O. I. Arrêté du 19 avril 1881.

Dauban, inspecteur de l'Enseignement du dessin pour l'Académie de Poitiers, conservateur du Musée d'Angers. Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 20 décembre 1884.

Durieux, secrétaire de la Société d'Émulation de Cambrai. — Arrêté du 2 avril 1880.

Dutilleux (A.), membre de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise. — Arrêté du 1er mai 1886.

Laurent (Félix), conservateur du Musée, à Tours (Indre-et-Loire), officier d'Académie du 27 avril 1878. — O. I. Arrêté du 19 avril 1884.

Le Breton (Gaston), directeur du Musée céramique de Rouen (Seine-Inférieure), officier d'Académie du 27 avril 1878. — O. I. Arrêté du 31 mars 1883.

Marcille (Eudoxe), conservateur du Musée, à Orléans (Loiret). — Arrêté du 19 avril 1884.

Marionneau, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Bordeaux. — Officier d'Académie du 7 avril 1877. — O. I. Arrêté du 15 avril 1882.

Parrocel (Étienne), membre de l'Académie des sciences, arts et lettres de Marseille (Bouches-du-Rhône), officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 19 avril 1884.

Port (Célestin), archiviste de Maine-et-Loire. — Arrêté du 20 avril 1878.

Roman (J.), auteur de l'Inventaire des richesses d'art du département des Hautes-Alpes. Officier d'Académie du 2 avril 1880. — O. I. Arrêté du 11 avril 1885.

Vidal (Léon), membre de la Société de Statistique de Marseille (Bouches-du-Rhône), officier d'Académie du 27 avril 1878. — O. I. Arrêté du 31 mars 1883.

Officiers d'Académie.

MM.

Billot (Achille), artiste peintre, membre de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art du Jura et de la Société d'Émulation du même département. — Arrêté du 20 avril 1881.

Buret, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen. — Arrêté du 20 avril 1881. (Décédé.)

Braquehaye, vice-président de la Société archéologique de Bordeaux (Gironde). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Brès, membre de la Société des Amis des arts de Marseille (Bouches-du-Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

Brocard (Henry), conservateur du Musée de Langres. — Arrêté du 2 avril 1880.

Cambon (Armand), conservateur du Musée de Montauban. — Arrêté du 19 avril 1881. (Décédé.)

Chardon, écrivain d'art. — Arrêté du 7 avril 1877.

Cheyssac (l'abbé), membre de la Société historique et archéologique du Périgord. — Arrêté du 18 avril 1879.

Delebot, bibliothécaire de la ville de Versailles. — Arrêté du 18 avril 1879.

Desavary, secrétaire de la Société artésienne des Amis des arts, à Arras. — Arrêté du 18 avril 1879.

Dubourg, conservateur du Musée de Honfleur, professeur de dessin au collége de Honfleur. — Arrêté du 2 avril 1880.

Duboz (Félix), secrétaire du comité d'organisation de l'Exposition des Beaux-Arts de Tours. — Arrêté du 19 avril 1881.

Dubroc de Ségange, membre correspondant du ministère de l'Instruction publique, à Moulins (Allier). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Dugasseau, conservateur du Musée du Mans (Sarthe). — Arrêté du 27 avril 1878.

Fauconneau-Dufresne, membre du comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art de l'Indre. — Arrêté du 31 mars 1883.

George, architecte, à Lyon (Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

Giron (Léon), membre de la Société d'agriculture, sciences, arts et commerce du Puy (Haute-Loire). — Arrêté du 11 avril 1885.

Guillaume (l'abbé), archiviste du département des Hautes-Alpes, membre du comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art. — Arrêté du 31 mars 1883.

Herluison, auteur-éditeur, à Orléans (Loiret). — Arrêté du 7 avril 1877.

Hervé, membre d'honneur de la musique municipale de Remiremont, professeur à l'Association polytechnique de Paris. — Arrêté du 2 avril 1880.

Jacquot, membre du Comité correspondant de la Société des artistes musiciens, à Nancy. — Arrêté du 15 avril 1882.

Jadart (Henri), secrétaire général de l'Académie de Reims. — Arrêté du 1er mai 1886.

Jolibois (Émile), secrétaire de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn, conservateur du Musée d'Albi. — Arrêté du 18 avril 1879.

Laferrière (l'abbé), président de la Commission des arts et monuments, à Saintes (Charente-Inférieure). — Arrêté du 27 avril 1878.

Le Hénaff, inspecteur de l'enseignement du dessin, à Rennes. — Arrêté du 2 avril 1880 (décédé).

Michel (Edmond), membre correspondant de la Société des Antiquaires de France, à Touvent, par Fontenay-sur-Loing. — Arrêté du 27 avril 1878 (décédé).

Midoux, membre de la Société académique de Laon. — Arrêté du 18 avril 1879.

Noel, architecte, professeur à l'École de dessin d'Orléans. — Arrêté du 18 avril 1879.

Roussel, propriétaire, à Anet (Eure-et-Loir). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Stein (Henri), secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais. — Arrêté du 1er mai 1886.

III

SOCIÉTÉS

Correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements et avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.

1877-1886.

AIN

Bourg	Société d'Émulation, agriculture, sciences, lettres et arts.
—	Société littéraire, historique et archéologique du département de l'Ain.
—	Société des amis des arts de l'Ain.

AISNE

Laon	Société académique.
Chateau-Thierry. .	Société historique et archéologique.
Chauny	Société académique.
Saint-Quentin . . .	Société industrielle de Saint-Quentin et de l'Aisne.
— . . .	Société académique des sciences, arts et belles-lettres, agriculture et industrie.
— . . .	Société des amis des arts.
Soissons	Société archéologique.
Vervins	Société archéologique.

ALLIER

Moulins	Société d'Émulation de l'Allier.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ALPES (BASSES-)

Digne	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société scientifique et littéraire des Basses-Alpes.

ALPES (HAUTES-)

Gap	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société d'études des Hautes-Alpes.

ALPES-MARITIMES

Nice.	Société des Lettres, sciences et arts.

Nice	Société des Beaux-Arts.
—	Société des architectes du département.

ARDENNES

Mézières.	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

AUBE

Troyes.	Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société des Amis des arts.
Bar-sur-Aube. . . .	Société des architectes du département de l'Aube.
Nogent-sur-Seine. .	Société pour développer et encourager l'étude du dessin.

AUDE

Carcassonne	Société des arts et des sciences.
Limoux.	Société des amis des arts.
Narbonne	Commission archéologique et littéraire de l'arrondissement de Narbonne.

AVEYRON

Rodez	Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron.

BELFORT (TERRITOIRE DE)

Belfort	Société Belfortaine d'Émulation.

BOUCHES-DU-RHONE

Marseille	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Société des Amis des arts.
Aix	Académie des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société historique de Provence.
—	Cercle musical.
Arles	Commission archéologique.

CALVADOS

Caen.	Société française d'archéologie.
—	Société des Beaux-Arts.
—	Académie nationale des sciences et arts.
—	Société des antiquaires de Normandie.
—	Association Normande pour le progrès des arts.
—	Conservatoire de musique.
Bayeux	Société d'agriculture, sciences et arts.
Falaise	Société d'agriculture, arts et belles-lettres.
—	Société d'agriculture, industrie, sciences et arts.
Lisieux	Société d'Émulation.
—	Société historique.

Pont-l'Évêque . . .	Société d'agriculture, arts et sciences, etc.
Vire.	Société Viroise d'Émulation.

CANTAL

Aurillac.	Société d'horticulture, d'acclimation, des sciences et des arts.

CHARENTE

Angoulême.	Société archéologique et historique de la Charente.

CHARENTE-INFÉRIEURE

La Rochelle. . . .	Académie des belles-lettres, sciences et arts.
—	Société des Amis des arts.
—	Société philharmonique.
Rochefort	Société d'agriculture, sciences et arts.
Saintes.	Commission des arts et monuments.
—	Société des archives historiques.
—	Société des lettres, sciences et arts.
—	Société départementale des arts.
Saint-Jean-d'Angély.	Société historique et scientifique.
— .	Académie des Muses Santones.

CHER

Bourges	Société historique, littéraire, artistique et scientifique du Cher.
—	Société des antiquaires du Centre.
—	Conservatoire du Musée.
—	Comité diocésain de l'Inventaire des richesses d'art.

CORRÈZE

Tulle	Société des lettres, sciences et arts.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Brive	Société scientifique, historique et archéologique.

COTE-D'OR

Dijon	Académie des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission des antiquités du département.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Conservatoire de musique.
Beaune	Société archéologique d'histoire et de littérature.
Chatillon-sur-Seine.	Société archéologique.
Semur	Société des sciences historiques.

COTES-DU-NORD

Saint-Brieuc. . . .	Société d'Émulation des Côtes-du-Nord.

Saint-Brieuc . . .	Société archéologique et historique.
—	Association bretonne.
—	Société musicale.
—	Société philharmonique.

CREUSE

Guéret.	Société des sciences naturelles et archéologiques.
Aubusson.	Société du Musée.

DORDOGNE

Périgueux	Société historique et archéologique du Périgord.

DOUBS

Besançon.	Société d'Émulation.
—	Société des Amis des arts.
—	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	École municipale de musique.
Montbéliard	Société des Beaux-Arts.
—	Société d'Émulation.

EURE

Évreux.	Société départementale des Amis des arts

EURE-ET-LOIR

Chartres.	Société archéologique d'Eure-et-Loir.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Chateaudun	Société Dunoise.

FINISTÈRE

Quimper	Société archéologique.
Brest	Société d'Émulation.
—	Société académique.
Morlaix	Société du Musée.

GARD

Nimes	Académie du Gard.
—	Société artistique du Gard.
—	Commission municipale des Beaux-Arts.
—	École de musique.
Alais	Société scientifique et littéraire.

GARONNE (HAUTE-)

Toulouse.	Société archéologique du Midi de la France.
—	Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres.
—	Société artistique.
—	École de musique.

GERS

Auch	Société historique de Gascogne.
—	Société des archives historiques de la Gascogne.

GIRONDE

Bordeaux	Académie des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société des Amis des arts.
—	Société archéologique.
—	Société philomathique.
—	Société des archives historiques.
—	Commission des monuments.
—	Société de Sainte-Cécile.
—	Société philharmonique.
—	Société des architectes.
—	Société des bibliophiles de Guyenne.

HÉRAULT

Montpellier	Académie des sciences et lettres.
—	Société artistique de l'Hérault.
—	Société archéologique.
—	Société des bibliophiles languedociens.
Béziers	Société archéologique et littéraire.

ILLE-ET-VILAINE

Rennes.	Société archéologique.
—	Conservatoire de musique.
Saint-Malo.	Société du Musée.

INDRE

Chateauroux	Société du Musée.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.

INDRE-ET-LOIRE

Tours	Société des Amis des arts.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	Société archéologique de Touraine.

ISÈRE

Grenoble	Académie delphinale.
—	Société de statistique et des arts industriels.
—	Société des Amis des arts.

JURA

Lons-le-Saulnier. .	Société d'Émulation.
— . .	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Poligny	Société d'agriculture, sciences et arts.

LANDES

Dax	Société de Borda.
—	Société d'agriculture, sciences, commerce et arts.

LOIRE

Saint-Étienne . . .	Société d'agriculture, industrie, sciences et arts.
Montbrison.	La Diana.

LOIRE (HAUTE-)

Le Puy.	Société des Amis des sciences, de l'industrie et des arts.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.

LOIRE-INFÉRIEURE

Nantes.	Société académique.
—	Commission du Musée.
—	Société archéologique.

LOIRET

Orléans	Société archéologique.
—	Société des Amis des arts.
—	Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts.
—	Académie de Sainte-Croix.
—	Institut musical.

LOIR-ET-CHER

Blois	Société des sciences et lettres.
—	Société d'excursions artistiques.
—	Comité de l'Inventaire des richesses d'art.
Romorantin	Comité de l'Inventaire des richesses d'art.
Vendome	Société archéologique et littéraire.
—	Comité de l'Inventaire des richesses d'art.

LOT

Cahors.	Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.

LOT-ET-GARONNE

Agen	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	Société du Musée.

LOZÈRE

Mende.	Société d'agriculture, industrie, sciences et arts.

MAINE-ET-LOIRE

Angers	Académie des sciences et belles-lettres.

Angers	Association artistique.
—	Société d'études scientifiques.
—	Comité historique et artistique de l'Ouest.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.
Cholet	Société des sciences et des beaux-arts.

MANCHE

Saint-Lo	Société d'agriculture et d'archéologie.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Avranches	Société d'archéologie, de littérature, sciences et arts.
Cherbourg	Société académique.
—	Société artistique et industrielle.
—	Société de l'*Union cherbourgeoise.*
—	Société académique du Cotentin.
Valognes.	Société archéologique, artistique et littéraire.
Carentan	Académie Normande.

MARNE

Chalons-sur-Marne.	Société d'agriculture, sciences et arts.
Reims	Académie nationale.
—	Société des Amis des arts.
—	Société des arts réunis.
—	Société des architectes de la Marne.
Vitry-le-François .	Société des sciences et arts.

MARNE (HAUTE-)

Langres	Société historique et archéologique.
Saint-Dizier	Société des sciences, lettres et arts.

MAYENNE

Laval	Commission historique et archéologique.
—	Société des Arts réunis.
—	Société d'archéologie, sciences, arts et belles-lettres.

MEURTHE-ET-MOSELLE

Nancy	Société d'archéologie lorraine.
—	Académie de Stanislas.
—	Comité de l'association des artistes musiciens.
—	Société musicale des enfants de Nancy.
—	Société musicale d'Alsace-Lorraine.
Briey	Société d'archéologie et d'histoire.

MEUSE

Bar-le-Duc	Société des lettres, sciences et arts.
—	Société du Musée.
—	Société philomathique.

MORBIHAN

Vannes	Société polymathique.
Lorient	Société philotechnique.
—	Société des sciences et arts.

NIÈVRE

Nevers	Société Nivernaise des lettres, sciences et arts.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société académique de Nivernais.
Clamecy	Société scientifique et artistique.
Varzy	Société du Musée.
—	Société historique, littéraire et agricole.

NORD

Lille	Société des sciences, de l'agriculture et des arts.
—	Commission historique du Nord.
—	Comité Flamand de France.
—	Académie de musique.
—	Société des architectes.
Avesnes	Société archéologique.
Cambrai	Société d'Émulation.
—	Académie de musique.
Douai	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	École de musique.
—	Société des Amis des arts.
Dunkerque	Société Dunkerquoise pour l'encouragement des arts.
—	École de musique.
—	Commission de musique.
Roubaix	Société d'Émulation.
—	Ecole de musique.
Tourcoing	Académie de musique.
Valenciennes. . . .	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	Académie de musique.

OISE

Beauvais	Société académique d'archéologie.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Comité correspondant de l'association des artistes musiciens.
Compiègne	Société historique.
Noyon	Comité historique et archéologique.
Senlis.	Comité archéologique.

ORNE

Alençon	Commission des archives.

Alençon	Société historique et archéologique de l'Orne.
Flers	Société industrielle.

PAS-DE-CALAIS

Arras	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Union artistique du Pas-de-Calais.
—	Société artésienne des Amis des arts.
—	Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais.
—	École de musique.
—	Commission des antiquités.
Boulogne-sur-Mer .	Société académique.
— .	Académie communale de musique.
— .	Association de la jeunesse.
— .	Société d'agriculture et des Beaux-Arts.
— .	Société philharmonique.
— .	Société des concerts populaires.
Calais.	Société des sciences industrielles.
Saint-Omer	Société des antiquaires de la Morinie.
St-Pierre-lez-Calais.	Commission de surveillance et de patronage de l'École d'art décoratif.

PUY-DE-DOME

Clermond-Ferrand .	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
— .	Société des Amis des arts.
— .	Société des architectes.
— .	Société régionale des architectes du Puy-de-Dôme, de la Haute-Loire, de l'Allier.
— .	Société d'émulation de l'Auvergne.
Riom.	Société du Musée.

PYRÉNÉES (BASSES-)

Pau	Société des sciences, lettres et arts.
—	Société des Amis des arts.
Bayonne	Société des sciences et arts.
—	Conservatoire de musique.
—	Société artistique.

PYRÉNÉES (HAUTES-)

Bagnères de Bigorre.	Société Ramond.

PYRÉNÉES-ORIENTALES

Perpignan	Société agricole, scientifique et littéraire.
—	Conservatoire de musique.
—	Société des beaux-arts.

RHONE

Lyon.	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société des Amis des arts.
—	Société littéraire historique et archéologique.
—	Société académique d'architecture.
—	Conservatoire de musique.
—	Société d'agriculture et arts utiles.
—	Société d'enseignement professionnel.
—	Société des sciences industrielles.

SAONE-ET-LOIRE

Macon.	Académie des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société des concerts historiques.
—	Société philharmonique.
Autun	Société Éduenne.
Chalon-sur-Saône .	Société d'histoire et d'archéologie.
Tournus	Société des Amis des arts.

SARTHE

Le Mans.	Commission pour la conservation des monuments.
—	Société historique et archéologique.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	Société française d'archéologie.
La Flèche.	Société des sciences et arts.

SAVOIE

Chambéry	Académie des sciences, belles lettres et arts.
—	Société savoisienne d'histoire et d'archéologie.
—	Conservatoire de musique.
Moutiers.	Académie de la Val d'Isère.
S.-Jean de Maurienne	Société d'histoire et d'archéologie.

SAVOIE (HAUTE-)

Annecy.	Société Florimontane.

SEINE-ET-MARNE

Melun.	Société d'archéologie, sciences, lettres et arts.
Fontainebleau . . .	Société historique et archéologique du Gâtinais.
Meaux.	Société d'agriculture, sciences et arts.
Nemours	Société polytechnique.
Rozoy	Société d'agriculture et d'économie domestique.

SEINE-ET-OISE

Versailles.	Commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise.
—	Société des Amis des arts.
—	Société des sciences morales, des lettres et des arts.

VERSAILLES.	Société d'agriculture et des arts.
—	Comité correspondant de l'association des artistes musiciens.
PONTOISE.	Société historique et archéologique.
RAMBOUILLET. . . .	Société archéologique.
—	Société des architectes.

SEINE-INFÉRIEURE

ROUEN	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission des antiquités.
—	Société de l'histoire de Normandie.
—	Société libre d'émulation.
—	Société industrielle.
—	Société des architectes.
—	Société artistique de Normandie.
—	Société des bibliophiles.
—	Société rouennaise des bibliophiles.
—	Commission d'architecture de la Seine-Inférieure.
ELBEUF.	Société industrielle.
—	Amateurs de travaux d'agrément.
—	Société des architectes du canton d'Elbeuf.
FÉCAMP.	Société du Musée.
HAVRE (LE).	Société havraise d'études diverses.
—	École municipale de musique.
—	Société de Sainte-Cécile.
—	Société musicale, *la Lyre havraise*.
—	Société des Amis des arts.
—	Société des archives photographiques et monumentales du Havre.
—	Société des Beaux-Arts.
—	Société géologique de Normandie.
—	École de dessin du Havre.

SÈVRES (DEUX-)

NIORT	Société de statistique, sciences, belles-lettres et arts.
—	Comité correspondant de l'association des artistes musiciens.

SOMME

AMIENS.	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société des antiquaires de Picardie.
—	Société industrielle.
—	Société des Amis des arts.
—	Société linnéenne du nord de la France.
—	Société de géographie.

Abbeville	Société d'Emulation.
—	Conférence scientifique.

TARN

Albi	Société des sciences, arts et belles-lettres.
Castres.	Commission des antiquités.

TARN-ET-GARONNE

Montauban	Société des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société archéologique.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.

VAR

Draguignan.	Société d'études scientifiques et archéologiques.
Toulon.	Société académique.

VAUCLUSE

Avignon	Société du musée Calvet.
—	Conservatoire communal de musique.
—	Académie de Vaucluse.
Apt	Société littéraire, scientifique et artistique.

VENDÉE

La Roche-sur-Yon. .	Société d'Émulation de la Vendée.
— . .	Société des architectes de la Vendée.

VIENNE

Poitiers	Société des antiquaires de l'Ouest.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Académie des Beaux-Arts.
—	Comité correspondant de l'association des artistes musiciens.
—	Société des archives du Poitou.
—	Soctété poitevine d'encouragement à l'agriculture.

VIENNE (HAUTE-)

Limoges	Société archéologique et historique.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	École municipale de musique.

VOSGES

Épinal.	Société d'Émulation.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Saint-Dié.	Société philomathique.

YONNE

Auxerre	Société des Amis des arts.

AUXERRE	Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne.
AVALLON	Société d'études.
SENS.	Société archéologique.

ALGER

ALGER	Société des Beaux-Arts.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société historique algérienne.

CONSTANTINE

CONSTANTINE.	Société archéologique du département de Constantine.
BONE.	Académie d'Hippone.

ORAN

ORAN.	Société de géographie et d'archéologie.

TABLE DES MATIÈRES

DISCOURS, PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORTS.

Pages.

Ouverture de la session et constitution du Bureau. 3
Séance du mercredi 28 avril (présidence de M. Kaempfen). 4
Séance du jeudi 29 avril (présidence de M. Henry Havard). 8
Séance du vendredi 30 avril (présidence de M. le vicomte Delaborde) 17
Rapport général sur les travaux de la session, par M. Henry Jouin, secrétaire rapporteur du Comité. 24
Séance générale du samedi 1er mai. 44
Discours de M. le Ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes.. 45
Distinctions accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts . . 60

LECTURES ET COMMUNICATIONS.

I. Notice sur les musées de Besançon, suivie de quelques articles d'un nouveau catalogue de ces collections. — M. A. Castan. 63
II. Peintures murales du département de la Haute-Loire; une *Résurrection des morts* (fresque du seizième siècle). — M. Léon Giron. 86
III. Quelques mots sur les ardoises sculptées et gravées qu'on trouve en Anjou. — M. le docteur Léon Pissot. 90
IV. Deux ivoires sculptés. — 1° Ancien bas-relief en ivoire : *la Vierge immaculée*. — 2° Oliphant du Musée d'antiquités d'Angers. — M. Victor Godard-Faultrier. . . . 93
V. Le Muséum national et le Musée spécial de l'École française, à Versailles (1792-1823). — M. A. Dutilleux. 101
VI. La croix et les chandeliers du grand autel de la cathédrale d'Autun. — M. Harold de Fontenay. 136
VII. Note sur l'art du vêtement dans le midi de la France au moyen âge, d'après un document inédit en langue romano-provençale. — M. Édouard Forestié. 143
VIII. Une industrie artistique au dix-huitième siècle : la tapisserie d'Aubusson. — M. Léopold Gravier 153

Pages.
Annexes. 164
IX. Anciens artistes aquitains et peintres officiels du vieux Bordeaux. — M. Charles Marionneau 214
Annexes 224
X. Un artiste sculpteur de Bourges au quinzième siècle : Notice sur André Supplice ou Sulpice. — M. Ferdinand André. 232
Annexe. 237
XI. Les Blut, peintres cambresiens (seizième et dix-septième siècle). — M. A. Durieux. 239
Appendice.. 247
XII. Les orgues de Notre-Dame d'Embrun, notes et documents. — M. l'abbé Paul Guillaume 249
Annexes 258
XIII. Nicolas et Jacques Wilbault, peintres français du dix-huitième siècle (1686-1806). 271
1° Nicolas Wilbault (1686-1763) 275
2° Jacques Wilbault (1728-1806). — M. Jadart. 278
Annexes.. 282
XIV. Notice sur divers artistes lorrains et sur leurs œuvres. — M. Albert Jacquot. 302
XV. Notice historique sur le portique et les Cariatides de Pierre Puget. — M. Charles Ginoux 312
Pièces justificatives. 331
XVI. Thomas Regnaudin (1622-1706). — M. Ernest Bouchard. 343
Annexes 362
XVII. Le dessinateur Marillier. Étude biographique suivie d'un essai de catalogue chronologique de son œuvre. — M. Th. Lhuillier. 368
Appendice. 388
XVIII. Le sculpteur Louis-Claude Vassé. Documents inédits. — M. Henri Stein. 404
XIX. Gabriel Allegrain, sculpteur au port de Rochefort. — M. Louis Audiat 417
XX. Notes biographiques sur Lavallée, secrétaire général du Musée du Louvre de 1804 à 1816. — M. Eudoxe Marcille. 419
XXI. David d'Angers et le buste du général Travot. — M. le docteur Léon Pissot. 425
XXII. Jean-François Le Breton, peintre, anatomiste et physicien, professeur à l'institution des sourds-muets en 1821. — M. Tancrède Abraham. 431
XXIII. Lettres inédites de Schnetz à Paul Baudry. — M. Gaston Le Breton 437
XXIV. Une toile ignorée de J. Jouvenet — M. A. Gallet. . . . 448
XXV. Extraits de la *Chronique de Cadillac*. — M. A. Communay. 453

Pages.

XXVI. Les artistes employés par le duc d'Épernon à Cadillac-sur-Garonne (Gironde). — M. Charles Braquehaye. 462

XXVII. L'Académie de peinture et de sculpture de Marseille. — M. Étienne Parrocel. 497

XXVIII. Recherches sur les graveurs d'Abbeville. — M. Ém. Delignières. 504

XXIX. La gravure et ses transformations. — M. Léon Vidal. . . 545

ANNEXES.

I. Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. . . 559

§ I. Section de l'histoire de l'art 559

§ II. Section de l'enseignement. 560

II. Distinctions accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements 562

III. Sociétés correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements et avec la commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France. 1877-1886. 565

PARIS. TYPOGRAPHIE E. PLON, NOURRIT ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

EN 1887

PARIS
TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET Cie
Rue Garancière, 8.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, DES CULTES ET DES BEAUX-ARTS

DIRECTION DES BEAUX-ARTS

Bureau de l'Enseignement et des Musées

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

Du 31 mai au 4 juin 1887

ONZIÈME SESSION

PARIS
TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET Cie
RUE GARANCIÈRE, 8

MDCCCLXXXVII

DISCOURS

PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORTS

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

DU 31 MAI AU 4 JUIN 1887

ONZIÈME SESSION

Ouverture de la session et constitution du Bureau.

Par arrêté en date du 28 février, rendu sur la proposition du directeur des Beaux-Arts, le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a décidé que la session annuelle des délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements aurait lieu à la Sorbonne du mardi 31 mai au samedi 4 juin 1887.

Un second arrêté de même date est ainsi conçu :

Le ministre de l'instruction publique et des Beaux-Arts

Arrête :

Le bureau du comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements est constitué ainsi qu'il suit :

Président : M. Berthelot, sénateur, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Vice-président : M. Kaempfen, directeur des Beaux-Arts.

Secrétaire : M. L. Crost, chef du bureau de l'Enseignement et des Musées.

Secrétaire adjoint : M. Henry Jouin, conservateur du Dépôt des souscriptions, qui remplira en outre les fonctions de secrétaire-rapporteur de la session des Sociétés des Beaux-Arts.

Séance du mardi 31 *mai* 1887.

PRÉSIDENCE DE M. KAEMPFEN.

La séance est ouverte à une heure et demie, dans le grand amphithéâtre Gerson, sous la présidence de M. Kaempfen, directeur des Beaux-Arts.

Assistent à la séance :

MM. Charton, sénateur ; de Montaiglon, professeur à l'École nationale des Chartes; Guiffrey, archiviste aux Archives nationales; Chabouillet, conservateur du département des médailles à la Bibliothèque nationale; Chabal-Dussurgey, directeur de l'École nationale des Arts décoratifs de Nice; Marcille, conservateur du Musée d'Orléans ; Charvet, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées ; Henry Havard, membre du Comité.

M. Kaempfen invite M. Paul Foucart, membre de la Commission des Écoles académiques de Valenciennes, correspondant du Comité, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence.

M. le président fait connaître que les séances suivantes seront présidées par les membres du comité dont les noms suivent :

MM. Nuitter. — Séance du mercredi 1er juin.

Guiffrey. — Séance du jeudi 2 juin.

De Montaiglon. — Séance du vendredi 3 juin.

M. Kaempfen prononce ensuite l'allocution suivante :

« Messieurs,

« En inaugurant la onzième réunion des Sociétés provinciales des Beaux-Arts, je ne vous ferai point de discours. Les présidents des prochaines séances vous exposeront les idées que leur a inspirées l'examen de vos travaux anciens et récents, les enseignements qu'on peut tirer des lectures dont le recueil forme déjà une précieuse bibliothèque artistique et biographique où revivent bien des figures

oubliées, où sont décrites et louées comme elles méritent de l'être des œuvres à peine connues de quelques-uns jusqu'ici.

« Pour moi, je me bornerai à vous souhaiter, au nom du Gouvernement, une cordiale bienvenue et à vous adresser de sincères félicitations. Il y a un an, je constatais déjà l'heureuse diversité des sujets dont l'énoncé formait la table des matières de la session de 1886. Cette année vous avez soumis à votre Comité tant d'études excellentes que nous nous sommes trouvés dans l'agréable nécessité de tenir quatre séances au lieu de trois.

« J'ajoute qu'on ne saurait guère imaginer un programme plus attrayant que celui des notices et des mémoires que vous allez nous lire. Je vous conviais, un jour, à ne vous point enfermer dans des limites trop étroites, à ne point vous interdire les vastes horizons, à oser davantage, à traiter plus souvent des questions auxquelles ne s'intéresse pas seulement ce que j'appellerai le patriotisme local, mais qui importent à tous ceux qui ont l'intelligence et l'amour des choses de l'art, la passion de ce qui est une partie, non la moindre, de notre gloire nationale. Vous avez vraiment comblé, cette fois, les vœux que j'exprimais devant vous; laissez-moi vous en remercier bien haut.

« Je n'en dis pas davantage, Messieurs, et vous laisse la parole. »

M. Gaston Le Breton, correspondant de l'Institut et correspondant du Comité, a la parole pour une communication verbale.

M. Le Breton appelle l'attention de l'assemblée sur les périls que fait courir aux collections du musée d'antiquités du Mans le voisinage du théâtre de cette ville, et il émet le vœu qu'un local offrant plus de sécurité soit affecté, s'il est possible, au Musée archéologique. L'assemblée s'associe à ce vœu.

M. Lhuillier, vice-président de la Société d'archéologie de Melun, correspondant du Comité, lit une étude sur Julien de Fontenay, graveur en pierres fines du roi Henri IV, et ses descendants, graveurs et peintres, au château de Fontainebleau.

Cette étude, composée à l'aide des Archives de Fontainebleau et d'Avon, établit la personnalité très-distincte de Fontenay, que l'on a longtemps confondu avec Coldoré. De nombreux renseigne-

ments relatifs aux descendants de Fontenay complètent le travail de M. Lhuillier.

Prenant acte des dernières paroles de M. Lhuillier, M. Paul Foucart demande que la réunion émette un vœu formel tendant à ce que les minutes des notaires antérieures à 1789 soient déposées aux Archives départementales.

Après une courte discussion à laquelle prennent part MM. Charton, sénateur, Lhuillier, Finot, archiviste du département du Nord, correspondant du Comité, Advielle, M. de Montaiglon signale à l'appui de la motion qui fait l'objet du débat les recherches persévérantes que M. l'abbé Chevalier, M. de Grandmaison et lui-même ont faites en vue de retrouver le testament de Léonard de Vinci, conservé chez un notaire d'Amboise qui ne se doutait pas de l'importance de ce document. Une inondation ayant détruit les archives de cette étude, la pièce cherchée s'est trouvée détruite, ainsi qu'un grand nombre d'autres pièces entassées dans un tonneau.

M. Jolibois, conservateur du Musée de peinture à Albi, correspondant du Comité, qui a été le promoteur de l'idée du transfert des minutes aux Archives départementales, il y a trois ans, au congrès des Sociétés savantes, cite, à l'appui du projet en discussion, de curieux détails.

M. Guiffrey expose à l'assemblée que si personne ne met en doute l'importance de la réforme demandée, les notaires, s'appuyant sur la législation en vigueur, se refusent à se dessaisir de ce qui est leur propriété. La législation est donc à réformer si l'on veut atteindre un résultat conforme au vœu formulé.

On reprend la suite des Lectures.

M. Finot, archiviste du département du Nord, à Lille, correspondant du Comité, a fait le dépouillement des Archives de la recette générale des Pays-Bas et en a extrait de nombreux renseignements sur les honoraires versés à Rubens de 1611 à 1640.

M. Ponsonailhe, membre de l'Académie des sciences et lettres de Montpellier, donne lecture d'une notice sur Antoine Ranc le père et Jean Ranc le fils, à l'aide des pièces d'état civil recueillies à Montpellier.

La parole est donnée à M. Godard-Faultrier, directeur du Musée Saint-Jean, membre de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers, membre non résident du Comité.

Le mémoire présenté par cet érudit est lu par M. Joseph Chasle, délégué par l'auteur empêché d'assister à la séance. Deux œuvres, l'une peinte, l'autre sculptée, et représentant des compositions funèbres, ont servi de base à l'étude de M. Godard. L'une des œuvres, la *Mort en manteau royal,* n'existe plus. Elle a décoré jadis la cathédrale d'Angers. Le second ouvrage est une sculpture sur bois représentant la *Revanche de la Mort* et qui est conservée au Musée Saint-Jean, à Angers.

M. Ginoux, membre de l'Académie du Var, correspondant du Comité, donne lecture d'une notice sur les Écoles d'art à Toulon de 1640 à 1887. C'est une monographie des Écoles de peinture et de sculpture ouvertes sous Colbert dans l'arsenal de Toulon et dont le succès, inégal selon les circonstances, s'est perpétué jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle.

M. Paul Foucart, membre de la Commission des Écoles académiques de Valenciennes, correspondant du Comité, a la parole pour la lecture de sa monographie des Pater. Le travail de M. Foucart est de proportions telles que la communication n'en pouvait être faite *in extenso*. L'auteur, estimant à juste titre que la lecture d'un fragment de son étude offrirait moins d'intérêt qu'un résumé verbal, présente, dans une rapide et chaude causerie, le tableau réduit de la vie d'Antoine Pater, le sculpteur, et de Jean-Baptiste Pater, l'élève de Watteau. La monographie de M. Paul Foucart est puisée aux sources les plus variées et remplie de détails qu'un écrivain fixé dans la ville de Valenciennes était seul en mesure de conduire à bien. La réunion accueille avec les marques d'un vif intérêt la communication du biographe des Pater.

M. Jolibois, conservateur du Musée de peinture à Albi, membre non résident du Comité, est invité à donner lecture de son travail sur les Beaux-Arts dans le département du Tarn, depuis la Renaissance.

Cette rapide étude renferme le tableau du mouvement artistique dans le pays albigeois durant une période étendue. M. Jolibois met en lumière une grande quantité d'artistes du Tarn qui n'avaient pas appelé, jusqu'à lui, l'attention des biographes.

A la suite de la lecture de M. Jolibois, M. le président appelle l'attention de l'assemblée sur le mot « fresque », trop généralement employé pour désigner une peinture murale quelconque, le plus souvent une peinture à la détrempe. Interrogé sur le procédé dont

on a fait usage à Albi pour la décoration de la cathédrale à l'époque de la Renaissance, M. Jolibois répond qu'il portera la question devant la Société d'archéologie du Tarn.

L'ordre du jour appelle la lecture d'un travail de M. Francis Martin, membre de la Commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise : Relation des fouilles faites à Villeneuve-Saint-Georges. Dans cette étude, M. Martin donne des détails sur les découvertes opérées à Villeneuve pendant l'année 1886.

M. de Vesly, correspondant du Comité, a la parole pour une communication verbale sur les marques de tâcherons relevées sur l'église abbatiale de Saint-Ouen de Rouen, et notamment dans l'œuvre de Jean Roussel dit « Marc d'Argent ». M. de Vesly s'exprime en ces termes :

« L'église abbatiale de Saint-Ouen de Rouen comporte dans son gros œuvre trois époques bien distinctes : l'abside est une des rares constructions du quatorzième siècle; la grande nef appartient au quinzième; enfin le portail principal a été édifié il y a quelques années.

« Il m'a paru intéressant de vous signaler la particularité que présentent les sigles ou marques de tâcherons qu'on observe plus particulièrement sur les parties de l'édifice construites de 1318 à 1340, sous l'abbé Jean Roussel dit « Marc d'Argent », c'est-à-dire au pourtour du chœur.

« Le nom de l'architecte qui dirigea ces travaux est resté inconnu, et ce n'est que plus tard qu'apparaît Alexandre de Bonneval, lequel construisit le transept et traça une des rosaces, et devint ce héros de la légende racontée par tous les guides.

« Les sigles sont nombreux notamment sur les colonnes, et paraissent tous composés de lignes horizontales et verticales à l'état d'unités ou conjugués et groupés en faisceaux de parallèles quelquefois traversées par une ou plusieurs obliques. Que si l'on observe des caractères présentant la forme du V ou de l'N, c'est que ces deux lettres s'obtiennent par des droites. En général, si on en excepte l'O, et encore cette lettre n'est ici qu'un cercle, les sigles ou marques de tâcherons observés sur l'œuvre de l'abbé Marc d'Argent ne sont pas empruntés aux lettres de l'alphabet.

« Ma communication, qui en somme n'est qu'une statistique dans

laquelle j'ai noté quelles étaient les marques employées le plus fréquemment, deviendrait ennuyeuse si je ne me hâtais de conclure en disant que l'œuvre du chœur de l'abbatiale de Saint-Ouen de Rouen me paraît due à une de ces confréries ou plutôt franc-maçonneries originaires de la Picardie, et mon hypothèse se trouve confirmée par un travail publié dans le bulletin de la Société des antiquaires de cette province [1] et au cours duquel M. Puisard constate que les marques des tâcherons picards faites au château de Coucy, sur les vieux murs de l'abbaye d'Airaines, sont similaires à celles que je retrouve à Saint-Ouen.

« Quelle que soit d'ailleurs la valeur de ma théorie, je crois qu'il serait intéressant de recueillir et de rassembler les marques ou sigles tracés sur nos vieux monuments, car leur étude, jointe à celle de l'ornementation, permettrait de reconnaître la filiation des franc-maçonneries du moyen âge et ajouterait un élément pour le classement des Écoles de province. »

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à six heures.

Demain mercredi, séance à une heure et demie, sous la présidence de M. Nuitter. — Continuation des lectures.

Séance du mercredi 1er *juin* 1887.

PRÉSIDENCE DE M. NUITTER.

La séance est ouverte à une heure et demie, sous la présidence de M. Nuitter, membre du Comité, assisté de M. Henry Jouin, secrétaire adjoint de la session.

Assistent à la séance : MM. Gruyer et Havard, membres du Comité, et MM. les délégués des Sociétés des Beaux-Arts.

M. le Président invite M. Natalis Rondot, membre non résident du Comité, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence, et prononce l'allocution suivante :

[1] *Bulletin des antiquités de Paris*, année 1886, n° 1.

« MESSIEURS,

« M. le directeur des Beaux-Arts a bien voulu me désigner pour présider la seconde séance de votre onzième réunion. Cet honneur m'impose le devoir de prendre la parole le premier et de retarder ainsi, à mon grand regret, le moment où nous aurons le plaisir d'entendre les lectures qui nous sont promises.

« L'an dernier, M. Henry Havard, se conformant en cela aux intentions du ministre, s'est entretenu avec vous, de la façon la plus intéressante, de la direction à donner aux recherches historiques et des sources nouvelles, des mines inexploitées, qui peuvent fournir un nouvel aliment à vos travaux. Votre Président a surtout insisté sur l'abondance des documents contenus dans les actes notariés qui ont été conservés en si grand nombre soit dans les dépôts d'archives, soit dans les études des notaires. Les marchés relatifs aux travaux d'art, les inventaires des biens et maisons, d'autres contrats encore abondent, ainsi qu'il vous a été dit, en renseignements de toute sorte, grâce auxquels on peut éclairer d'un nouveau jour des faits déjà connus, et souvent en découvrir qui étaient absolument ignorés.

« Le souci de l'exactitude est un des caractères, un des besoins de notre époque. Nous le voyons s'imposer même aux artistes et donner une physionomie particulière aux œuvres de pure imagination. S'il est un ordre de travaux pour lequel cette exactitude scrupuleuse, cette précision scientifique soient indispensables, c'est assurément pour les recherches historiques. Le temps n'est plus où le beau langage, les périodes élégantes étaient la principale préoccupation d'un auteur, et où, quand *le siége était fait,* on ne daignait pas le refaire pour être plus près de la vérité. Il faut du reste se hâter de dire que, sous l'ancien régime, il n'était guère possible de puiser aux sources qui, aujourd'hui, sont mises si libéralement à notre disposition. Tout ce qui tenait à l'administration restait inaccessible, et les traditions de secret qui protégeaient encore, il y a peu d'années, les archives du ministère des affaires étrangères, étaient alors la règle absolue.

« Puisque la recherche exacte des preuves s'impose maintenant

à tous les écrivains, je crois, Messieurs, qu'il ne sera pas sans quelque intérêt de vous parler d'un savant modeste, d'un travailleur infatigable qui, un des premiers, sinon le premier même, se fit un devoir d'appliquer à l'histoire littéraire, à la biographie, des procédés plus rigoureux.

« Nous le ferons d'autant plus volontiers que le hasard a mis entre nos mains la partie de sa correspondance relative précisément aux démarches incessantes, aux patientes investigations auxquelles il se livra pendant plus de cinquante ans, et qu'au lieu de simples appréciations, c'est par ses lettres mêmes que nous pourrons vous faire connaître Louis-François Beffara.

« Il était né à Nonancourt, le 23 août 1751. Dès 1777, il publiait, sous le titre d'*Esprit de Molière*, un choix de maximes, de pensées tirées de ses œuvres, avec un abrégé de sa vie. Beffara fut ainsi le premier des *molièristes*. Il donna toujours, dans ses nombreux travaux, la meilleure part à notre grand poëte comique. Il entreprit de retrouver dans les registres des paroisses tous les actes relatifs soit à lui, soit à sa famille, et, de tout temps, ceux qui publièrent les études les plus sérieuses sur Molière ne manquèrent pas de rendre à Beffara la justice qui lui était due.

« Qu'il nous permette de révéler, disait M. Taschereau en 1828, « que si quelque exactitude dans les détails historiques de notre « ouvrage fait pardonner ses imperfections, c'est en grande partie à « ses laborieuses recherches, à son inépuisable complaisance, que « nous devons cette sorte de compensation. »

« Plus tard, Eudore Soulié écrivait ceci : « Depuis quelques « années, les registres des anciennes paroisses ont fourni d'utiles « rectifications pour la biographie. Beffara, qui un des premiers a « puisé à cette source, y a découvert relativement à Molière toute « une série de dates et de faits absolument ignorés avant lui. »

« En 1790, Beffara était principal clerc de M. le commissaire Defresne et secrétaire de la section de la Grange-Batelière ; plus tard il devint commissaire de police de la section du Mont-Blanc. Vous voyez que sa profession avait pu lui donner l'habitude des enquêtes sérieuses et de la recherche des preuves. Il consacra le temps que lui laissaient ses fonctions à recueillir et à mettre en ordre tout ce qu'il put découvrir sur la vie de Molière, de Quinault, de Lully, de Regnard, de La Fontaine ; il entreprit en même temps

une histoire de l'Académie royale de musique, qu'il conçut d'après un plan si vaste qu'il y faisait entrer tout ce qui était relatif à l'histoire de la musique théâtrale et à la biographie des auteurs, compositeurs, chanteurs, danseurs et administrateurs qui de près ou de loin avaient eu part aux destinées de l'Opéra.

« Tout d'abord il n'eut à sa disposition que les ouvrages déjà publiés ou les manuscrits qui existaient dans les bibliothèques. Pour ceux-ci il ne se contentait pas de simples extraits. Dès 1784 il copiait page pour page l'histoire inédite de l'Académie royale de musique, par les frères Parfait. Ce manuscrit précieux, provenant des collections du duc de la Vallière, venait d'être acquis pour 19 livres par la Bibliothèque du Roi. Depuis, l'original a disparu, et il ne reste que la copie de Beffara, conservée actuellement au département des manuscrits de la Bibliothèque nationale.

« Quand la Révolution éclata, il semble que dans ce nouvel ordre de choses notre chercheur ait été surtout préoccupé de poursuivre plus librement ses recherches, et de mettre à profit les documents officiels qu'il lui avait été impossible de consulter jusque-là.

« Toute sa correspondance à cette époque n'a trait qu'à ses démarches auprès des diverses administrations. Le 1er germinal an III, il envoie un mémoire aux citoyens membres du Comité des archives de la Convention nationale. Il demande à prendre part aux travaux des archives où sont déposés les papiers relatifs à l'Opéra ; il fait observer qu'outre ces papiers « il en existe encore une assez « grande quantité aux archives de la commune, aux Menus-Plaisirs, « chez Laporte, rue Château-Landon (condamné à mort, ajoute-t-il « entre parenthèses), tous concernant l'Opéra et qui devraient être « réunis à ceux des archives ».

« En ventôse an II, il avait déjà écrit aux citoyens membres du Comité d'instruction publique à la Convention nationale. Parlant de ses recherches : « J'ai trouvé, dit-il, de grands secours aux « archives de la commune. Il existe aux cy-devant Menus-Plaisirs « beaucoup d'autres papiers qui pourraient me procurer des rensei- « gnements. Je présume aussi qu'il se trouve dans les bibliothèques « des émigrés ou des conspirateurs dont les biens ont été confisqués, « des collections qui auraient besoin d'être réunies. » Et ne se fiant qu'à lui-même, il demande à être autorisé à faire les démarches

nécessaires pour parvenir à cette réunion et même à assister à la levée de tous scellés et à la recherche de ces papiers chez quelques citoyens qui sont en état d'arrestation, sauf à s'entendre avec l'archiviste de la commune pour les faire transporter dans ce dépôt.

« On peut se demander si le zèle du collectionneur ne l'entraînait pas un peu loin, et s'il était tout à fait prudent à cette époque de paraître prendre un si vif intérêt à cette académie de musique, à une institution qui avait toujours fait partie de la maison du Roi. — Les lettres de Beffara restent sans réponse. Il ne se décourage pas et s'adresse de nouveau à toutes les autorités. Le 19 germinal an III, le *Comité des décrets, archives et procès-verbaux de la Convention nationale* délibère enfin sur sa demande relative aux papiers concernant l'Opéra. Le Comité « passe à l'ordre du jour « sur cette réclamation, motivé sur ce que les titres qui ne « seront pas de nature à être conservés doivent être anéantis, aux « termes de la loi ». Copie de cet extrait est signifiée au citoyen Beffara, et il semble que cette fois tout est bien fini ; mais au bas de la copie, nous trouvons cette note de sa main : « J'ai cependant « obtenu la remise d'une partie de ces papiers, que j'ai réunis en « quatorze volumes in-folio. »

« Vous connaissez l'homme maintenant, Messieurs, et vous pouvez apprécier ce qu'il dut accumuler de documents en plus d'un demi-siècle de travail, consacré à examiner les registres des paroisses, les minutes des notaires, les liasses de tous les dépôts d'archives où il put pénétrer, ne se lassant jamais de solliciter de nouvelles communications, et ayant même pour cela adopté une sorte de formule dont le commencement seul change avec le temps : « Depuis plus de vingt ans... depuis plus de trente ans... « enfin : depuis plus de cinquante ans, je travaille à un ouvrage sur « l'Opéra, etc. » Il mourut en 1838, âgé de quatre-vingt-sept ans, ayant vécu sous tous les régimes et ayant toujours été gouverné par une même passion : l'étude.

« De tant de travaux, il ne fit imprimer que peu de chose : ce fut, outre l'*Esprit de Molière*, dont nous avons parlé, des *Recherches sur les époques de la naissance et de la mort de Regnard* (1820), et sa *Dissertation sur Molière* (1821). Tout le reste formait une collection considérable de volumes manuscrits

qu'il eut toujours la pensée de léguer à un dépôt public et qui se composait de deux séries bien distinctes.

« C'est d'abord un recueil en plusieurs gros volumes in-quarto auquel il avait donné pour titre : *Hommages à Molière, Lully, Quinault*, et dans lequel se trouvent en outre toutes les notes qu'il avait pu réunir sur La Fontaine, Regnard, Germain Boffrand, Boscheron, etc. Ce recueil, légué à la Bibliothèque nationale, est aujourd'hui conservé au département des manuscrits. La plupart des actes de naissance, de baptême, de décès qui y sont transcrits ont péri depuis avec les archives de l'état civil.

« L'autre partie de ses travaux était le *Dictionnaire de l'Académie royale de musique*.

« Il comprenait l'histoire de l'établissement de l'Opéra en France et dans les pays étrangers ; — le détail des différentes directions, régies et administrations ; — le dictionnaire des ouvrages représentés, avec des notes sur les acteurs, actrices, danseurs, danseuses ; — le détail des éditions, etc. ; — le dictionnaire alphabétique des auteurs et compositeurs; — les édits, lettres patentes, arrêts du conseil concernant l'Opéra, les Comédies française et italienne.

« Il y avait joint de nombreuses pièces relatives aux autres théâtres, un dictionnaire des ballets et opéras non représentés à l'Académie de musique, et une dramaturgie lyrique étrangère.

« C'était une collection de 83 volumes in-folio et in-4°, qui, légués à la Bibliothèque de la ville de Paris, ont été détruits dans l'incendie de 1871.

« Une partie beaucoup trop minime de ces documents avait été copiée pour les archives de l'Opéra. C'est bien peu en comparaison de ce qui existait. Enfin, il y a quelques années, M. Théodore de Lajarte, bibliothécaire de l'Opéra, se trouvant à Nonancourt, fut assez heureux pour apprendre qu'il existait chez les héritiers de Beffara trois volumes in-4° qui, ayant été recopiés, avaient été gardés comme doubles, et qui ont été très-libéralement offerts à nos archives par la famille.

« Nous croyons, Messieurs, que vous ne nous désapprouverez pas d'avoir donné une place dans nos travaux à ce laborieux chercheur, dont l'exemple a été si bien suivi. Si nous n'avons pu éviter en finissant de rappeler le souvenir des tristes événements qui ont

causé tant de pertes irréparables, ce doit être une raison de plus pour vous encourager, s'il en était besoin, à publier le plus de documents qu'il vous sera possible, et à les soustraire ainsi à tant de chances de toute sorte de destruction.

« En retournant dans vos départements reprenez avec la même ardeur le cours fécond de vos recherches.

« Nous avons parlé, au début, des archives du notariat, dont les trésors vous ont déjà été signalés. Permettez-moi d'y joindre l'indication de quelques autres sources, qui assurément vous sont connues, mais qui peuvent encore vous livrer bien des secrets, après même que vous y aurez puisé ce qui vous paraît relatif à l'objet spécial de votre travail. Ne craignez pas, s'il vous reste des loisirs, de vous lancer sans parti pris, selon les ressources spéciales du dépôt d'archives que vous avez sous la main, dans l'examen d'une série d'arrêts de parlement, de sentences de sénéchaussée, de bailliage ou de quelque autre juridiction. Les registres des insinuations vous placeront sous les yeux, encore plus facilement que les répertoires des notaires, une foule d'actes très-importants. A chercher ainsi, au hasard, vous perdrez certainement beaucoup de temps; mais l'imprévu d'une découverte peut compenser l'ennui de bien des heures de lecture inutile, en vous livrant des faits inconnus que rien ne pouvait vous faire soupçonner, et dans cet ordre de recherches, le premier pas est tout : car il est bien rare qu'un acte, qu'un arrêt n'en mentionne pas quelque autre qu'on n'a plus qu'à trouver à sa date précise, et qui, à son tour, deviendra peut-être le point de départ de nouvelles découvertes.

« Les savants, les artistes dont vous tenez à reconstituer la vie, à connaître les œuvres, furent assurément d'honnêtes gens; ne dédaignez pas cependant, pour de certaines périodes, de consulter les registres d'écrou des prisons, où presque toujours les greffiers, pour leur utilité personnelle et sans prévoir votre curiosité, ont eu le soin de joindre une table des noms. En effet, avant l'ordonnance civile de 1667, la contrainte par corps est si fréquemment appliquée que pour la moindre dette tout le monde y passe plus ou moins, et la mesure était pourtant d'autant plus rigoureuse qu'il n'y avait pas alors de prisons pour dettes, et que le même préau pouvait recevoir les prévenus de délits et de crimes en même temps que les débiteurs malheureux.

« Je me suis trouvé amené à vous parler surtout des archives judiciaires. C'est que j'ai pu vérifier que tout ce qui touche de près ou de loin à un procès peut devenir une source précieuse de renseignements. Heureux, a-t-on dit, les peuples qui n'ont pas d'histoire ! Heureux aussi parmi les hommes ceux qui n'eurent jamais de procès et dont l'existence paisible s'écoula, loin du contact des gens de justice, dans l'exercice tranquille de leur profession et les douceurs de la vie de famille! Mais, pour ceux-là, combien la tâche du biographe est difficile, et comme il faut souvent se résigner à ne rien connaître de leur vie ni de leur œuvre! Si, au contraire, on leur a contesté le prix de leur travail, si quelque créancier impitoyable les a poursuivis, si des discordes de famille les ont contraints à plaider contre leurs proches, tout peut s'éclairer, et, après deux ou trois siècles écoulés, quelque pièce de procédure où la poudre de buis est encore fixée par l'encre, fera revivre le passé et vous enseignera peut-être ce que les contemporains mêmes ont ignoré. Vous n'aurez pas de regret alors d'avoir déchiffré, avant d'arriver là, tant de noms obscurs, et si parmi les noms connus quelques-uns sont étrangers à vos recherches du moment, ils peuvent, notés d'un trait de plume, vous servir plus tard pour d'autres travaux ou vous donner le très-vif plaisir de venir en aide à quelque autre chercheur. »

M. Henry Jouin, secrétaire adjoint, donne lecture du procès-verbal de la séance précédente.

M. Castan, correspondant de l'Institut, membre non résident du Comité, a la parole pour lire un travail sur le sculpteur Pierre-Étienne Monnot (1657-1733). M. Castan a eu la bonne fortune de découvrir une biographie de Monnot, par l'Italien Pascoli. Cette notice est contemporaine du sculpteur. Elle fournit donc à l'écrivain français de nombreux détails auxquels il ajoute une description développée des œuvres de sculpture de l'artiste bisontin, dispersées en Italie, en Angleterre et à Cassel. C'est à Cassel surtout que s'arrête le nouvel historien de Monnot, pour faire apprécier de l'assemblée, comme il le mérite, le « Marmorbad » ou Bain de marbre, qui reste le chef-d'œuvre du statuaire.

M. le chanoine Dehaisnes communique à l'assemblée une étude sur l'École flamande avant les Van Eyck. Ce mémoire est entière-

ment puisé à des sources inédites, pièces de procédure, actes d'état civil, comptes de travaux, etc. Mais ce ne sont pas des notes arides que présente à l'assemblée M. Dehaisnes. Le caractère de son étude est avant tout philosophique. S'élevant au-dessus des faits, l'auteur a su tirer des conclusions tendant à faire dater l'École flamande d'une époque antérieure d'au moins cent ans aux Van Eyck.

M. Advielle, membre de la Société des Amis des Arts d'Arras, correspondant du Comité, lit une notice sur Charles-Guillaume Cousin, de Pont-Audemer, décorateur du palais royal de Stockholm (1707-1783). Cet artiste, qui a laissé ses meilleurs ouvrages à Stockholm, était peu connu du public français. C'est à rendre justice à ce sculpteur ornemaniste d'origine normande que s'applique M. Advielle.

M. Natalis Rondot, membre non résident du Comité, a la parole pour donner lecture de son mémoire sur les peintres de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle. Cette étude, dont l'auteur ne fait connaître que l'introduction, renferme des notes sur un millier d'artistes ignorés des historiens. Mais ces notes, recueillies dans les archives locales, donnaient lieu à une vue d'ensemble, à des considérations générales sur le luxe lyonnais durant la période que M. Rondot avait le dessein d'éclairer. Ce sont ces aperçus qui forment le fond de la communication faite devant la section. Au cours de sa lecture, M. Rondot énumère rapidement les principaux artistes qu'il convient de distinguer entre leurs émules.

M. Bouchard, président de la Société d'émulation de l'Allier, correspondant du Comité, lit son mémoire sur l'Académie de musique de Moulins au dix-huitième siècle. L'activité intellectuelle à Moulins, au dernier siècle, les efforts désintéressés de quelques citoyens, hommes de goût et de savoir, sont mis en lumière par l'auteur. Les détails inédits sur la formation d'exécutants, sur les concerts ou les représentations lyriques donnés à la même époque dans la capitale du Bourbonnais, complètent le travail de M. Bouchard.

M. Tancrède Abraham, conservateur du Musée de Château-Gontier, correspondant du Comité, communique au Congrès une étude sur un triptyque hollandais du seizième siècle, conservé dans la cathédrale de Laval. Ce mémoire renferme l'histoire de la découverte et de la restauration d'une peinture que ses possesseurs

attribuent à Aertzen. Mutilée et méconnue pendant de longues années, cette œuvre curieuse est aujourd'hui placée dans la chapelle du chevet de la cathédrale de Laval. C'est le dernier évêque du diocèse, M. Le Hardy du Marais, récemment décédé, qui a pris l'initiative de la restauration du triptyque en question et en a spontanément assumé la dépense.

La parole est donnée à M. Girard, membre de la Société des antiquaires du Centre, à Bourges, pour lire une note sur la demeure à Bourges et sur la femme de Pol de Limbourg.

M. Girard ayant délégué pour le remplacer son collègue M. Buhot de Kersers, celui-ci communique à l'assemblée la brève étude dans laquelle M. Girard s'efforce de fixer l'emplacement à Bourges d'une maison aujourd'hui détruite et jadis donnée par le duc de Berri à son peintre Pol de Limbourg. A une date ultérieure au don qui en avait été fait à Pol, cette maison se trouve occupée par la seconde femme du peintre, alors remariée. Ces notes permettront sans doute de faire la lumière sur le problème que s'est posé M. Girard et qu'il n'est pas, quant à présent, en mesure de résoudre.

M. Duval, archiviste du département de l'Orne, correspondant du Comité, donne communication de quelques recherches sur Guillaume Gougeon, sculpteur argentanais, qui a décoré l'abbaye de Belle-Etoile, près Tinchebrai. M. Duval décrit ces travaux et énumère d'autres ouvrages également dus au ciseau de l'artiste argentanais.

La parole est donnée à M. Jacquot, membre de la Société d'archéologie lorraine, correspondant du Comité, qui, à l'aide d'un journal autographe de Charles-Louis Chéron, a reconstitué la biographie de ce peintre lorrain. Il résulte du caractère même d'une pareille source que l'auteur a pu fournir sur les Chéron et d'autres artistes, tels que les Coypel, un certain nombre de notes inédites.

M. Durieux, secrétaire de la Société d'émulation de Cambrai, membre non résident du Comité, lit un mémoire relatif à des sculptures sur bois de l'église de Saint-Aubert de Cambrai ; l'auteur n'a pu parvenir à découvrir le nom de l'auteur des bas-reliefs qu'il décrit avec soin, mais il fixe l'époque à laquelle se rattachent ces travaux. Les scènes historiques composées par le sculpteur anonyme forment un ensemble précieux.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à cinq heures et demie.

Demain, séance à une heure et demie, sous la présidence de M. Guiffrey, membre du Comité. — Continuation des lectures.

Séance du jeudi 2 *juin* 1887.

PRÉSIDENCE DE M. JULES GUIFFREY.

La séance est ouverte à une heure et demie, sous la présidence de M. Jules Guiffrey, membre du Comité, assisté de M. Henry Jouin, secrétaire adjoint de la session.

Assistent à la séance, MM. Lafenestre et Anatole de Montaiglon, membres du Comité, et MM. les délégués des Sociétés des Beaux-Arts.

M. le président invite M. Chabal-Dussurgey, directeur de l'École nationale d'art décoratif de Nice, membre non résident du Comité, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence, et prononce l'allocution suivante :

« Messieurs,

« En vous souhaitant la bienvenue, M. le directeur des Beaux-Arts annonçait qu'un des membres du Comité auquel a été confié l'honneur de présider à vos séances vous entretiendrait, dans une de vos réunions, du passé et de l'avenir de votre Comité. Il m'a semblé qu'il convenait de faire honneur à l'engagement pris en notre nom; aussi bien, certaines circonstances spéciales et que vous connaissez déjà rendent-elles quelques explications particulièrement nécessaires cette année. Sans doute, la tâche dont je me charge aurait pu être bien mieux remplie par l'un ou l'autre de mes collègues; je n'ai pas d'ailleurs la prétention d'épuiser la matière, ni de me présenter comme l'organe officiel des délibérations et des vœux du Comité. Je viens simplement vous exposer quelques idées personnelles, vous soumettre de modestes propositions inspirées par le désir de rendre vos réunions de plus en plus prospères, de plus en plus fécondes pour la cause que nous servons tous, pour la gloire de l'art national.

« Du passé de notre Comité, que vous dirai-je que vous ne sachiez tous aussi bien et mieux que moi? La constance que mettent tous les délégués des Sociétés des Beaux-Arts à revenir exactement à ces congrès périodiques depuis onze années, prouve assez que la création due à M. le marquis de Chennevières répondait à un besoin, presque à une nécessité. Combien de questions traitées dans ces séances, avec la compétence particulière qui vous appartient, n'étaient du ressort ni de la section d'histoire ni de la section d'archéologie! Je touche ici à un terrain brûlant; je sais qu'on nous a plus d'une fois reproché d'empiéter sur le domaine de nos aînées. Cependant, je puis en témoigner, car j'ai suivi assidûment les travaux de notre Comité depuis l'origine, sauf de bien rares exceptions, nous nous sommes toujours fait une loi de renvoyer à leurs auditeurs naturels les mémoires d'archéologie pure. Mais l'expérience nous a appris qu'il est souvent bien malaisé de déterminer les limites qui séparent l'archéologie de l'histoire de l'art. Leurs frontières respectives resteront, quoi qu'on fasse, un peu vagues, un peu arbitraires. Le mieux n'est-il pas, en cas de doute, de respecter les intentions du correspondant, surtout quand celui-ci a une longue habitude des congrès de la Sorbonne, et choisit, en parfaite connaissance de cause, le public auquel il veut soumettre le résultat de ses recherches?

« Vous savez, puisque vous êtes presque tous d'anciens habitués de ces réunions, quel prompt développement prit le Congrès des délégués des Sociétés des Beaux-Arts. Au besoin, nous trouverions la constatation officielle de ce rapide succès dans les discours de clôture prononcés par le ministre de l'instruction publique en 1879, 1880 et 1881. En peu d'années, le nombre des mémoires augmentait dans des proportions considérables. Les dix volumes déjà publiés sont là pour attester le grand intérêt et l'extrême variété de vos travaux. Je n'insiste pas, de crainte d'avoir l'air de vous adresser un banal compliment de circonstance.

« A quelles causes était dû ce succès plusieurs fois consacré par les déclarations ministérielles? Voilà ce qu'il me paraît utile de rechercher et de constater. Il faut assurément en faire honneur tout d'abord à votre dévouement aux intérêts de l'art, à votre zèle, à votre assiduité à ces réunions, où nous sommes si heureux de vous revoir chaque année. Mais, pour être juste, il faut ajouter

que l'administration des Beaux-Arts n'a rien négligé pour seconder de son mieux vos efforts.

« S'occupant le moins possible des rapports du Comité avec les délégués, vous laissant toute liberté dans la direction de vos travaux, dans le choix de vos sujets, elle n'est intervenue pour la première fois cette année, depuis l'organisation définitive du Comité en 1879, que pour assurer son existence et son avenir sur des bases plus larges. Vous avez tous pris connaissance de l'arrêté ministériel paru dans le *Journal officiel* du 29 mars, qui augmentait sensiblement le nombre de vos collègues. Désormais, le Comité des Sociétés des Beaux-Arts compte des auxiliaires dans tous les départements, et jusqu'en Algérie. Tous les travailleurs s'intéressant aux études qui nous occupent figurent maintenant sur la liste des membres non résidents et des correspondants du Comité. Si longue qu'elle soit, cette liste n'est jamais close, et vous connaissez assez l'esprit élevé et libéral de M. le directeur des Beaux-Arts pour être assurés qu'il suffirait de lui signaler une lacune, une omission involontaire, pour que cet oubli soit aussitôt réparé. Les questions de personnes ou d'opinion, je le dis bien haut, n'ont rien eu à voir dans les choix faits par l'administration sur la désignation du Comité. Nous sommes ici sur un terrain neutre, celui de la science, celui de l'amour de l'art et du pays, et sur ce terrain-là nous sommes assurés de nous entendre d'abord, et de trouver ensuite le concours le plus empressé de la part de l'administration des Beaux-Arts.

« Mais si le cercle de nos membres correspondants ou non résidents s'est trouvé cette année considérablement élargi, ce n'est pas un vain titre honorifique que l'administration et le Comité ont eu l'intention de conférer aux nouveaux élus. Ce titre implique des devoirs. Ces devoirs, vous les connaissez bien, vous tous qui m'écoutez; vous faites mieux encore, car vous savez les remplir sans défaillance depuis des années.

« Si je vous demande la permission d'insister quelques instants sur ce sujet, mes paroles s'adresseront donc moins à vous qu'à vos nouveaux collègues, à ce qu'on pourrait appeler la nouvelle phalange des correspondants du Comité.

« Le premier devoir d'un correspondant, est-il besoin de le dire? c'est de tenir la compagnie à laquelle il appartient au courant de

ses travaux, de ses recherches, de ses trouvailles. Jusqu'ici, malheureusement, une seule occasion nous est offerte chaque année d'échanger nos impressions, nos idées, de nous communiquer la joie de nos découvertes. Si tous les correspondants du Comité voulaient profiter en même temps de cette occasion unique, une pareille affluence ne laisserait pas sans doute que de causer quelque embarras; mais je crois qu'un pareil danger n'est guère à redouter. Et vînt-il à se présenter, nous en serions tous tellement heureux qu'on trouverait bien le moyen de parer aux difficultés de cette situation exceptionnelle. Jusqu'à nouvel ordre, du moins, l'encombrement n'est point le péril le plus imminent. Cependant, le compte rendu de vos séances prend des proportions chaque jour croissantes, et, cette année encore, l'importance de certains travaux considérables nécessitera sans doute une addition au nombre de feuilles du volume de l'an dernier. Que cela ne vous inquiète pas. Du moment où la valeur des travaux croîtra dans la même proportion que leur nombre et leur étendue, comme cela se présente notamment aujourd'hui, l'administration, j'en suis certain, trouvera le moyen de satisfaire vos légitimes exigences, en imprimant deux volumes si un seul ne suffit plus au compte rendu de vos séances.

« Ce qui a manqué jusqu'ici au Comité des Beaux-Arts, ce que possèdent ses aînés de l'histoire et de l'archéologie, c'est un organe périodique qui tienne les correspondants constamment au courant des décisions ou même des projets du Comité et de l'administration. Cette publicité périodique permettrait aux travailleurs dispersés sur tous les points de la France d'informer leurs collègues éloignés du sujet de leurs recherches, comme de leurs découvertes. Elle servirait de trait d'union aux chercheurs séparés par les distances; elle entretiendrait partout l'ardeur et le feu sacré. Plus d'une fois déjà, vous n'en doutez pas, on a songé aux moyens pratiques de fonder ce bulletin du Comité des Sociétés des Beaux-Arts; mais là, comme partout, surgit la terrible question budgétaire, qui gâte tout, arrête tout. Commettrai-je une indiscrétion en vous disant que cette question, depuis longtemps à l'étude, est plus près aujourd'hui que jamais de recevoir une solution satisfaisante? On m'en faisait la confidence ces jours derniers. Faisons ensemble des vœux pour que la combinaison qui doit nous donner l'organe désiré depuis si longtemps, réussisse enfin.

« Mais, s'il nous est impossible de promettre pour le moment à nos nouveaux collègues une publicité plus fréquente que celle du compte rendu annuel de vos séances, vous me permettrez de disposer encore de quelques instants pour leur signaler certaines études dignes de fixer leur attention, de tenter leur activité. Je n'aurai pas besoin d'aller bien loin pour leur proposer des modèles; la liste de vos travaux suffit pour en fournir dans tous les genres. Chaque année, l'histoire de l'art français s'enrichit de quelque biographie substantielle, définitive, basée sur des dates authentiques, sur des documents positifs. La fine et spirituelle causerie sur la famille des Pater que nous avons applaudie avant-hier, est trop présente à votre esprit pour qu'il soit besoin d'aller chercher bien loin un exemple du genre qui se propose pour l'objet de ses études soit la vie d'un individu, soit l'histoire de toute une dynastie d'artistes.

« Des travailleurs intrépides se sont voués au dépouillement des archives, tâche d'autant plus méritoire qu'elle est plus ingrate. Que d'heures passées souvent sans autre résultat que la constatation du néant! Aussi quels services rendrait aux historiens de l'École française un dépouillement systématique des archives départementales, comme celui qui vous est présenté cette année sur les peintres de Lyon! Ne vous y trompez pas : il y aura là, condensé en une centaine de pages, un labeur de bien des années.

« Peu de travailleurs auront assez de résolution pour se lancer dans une pareille entreprise, bien peu surtout auront la chance de la mener à bonne fin. Il faut le courage; il faut le temps; il faut autre chose encore, et ces diverses conditions se trouvent rarement réunies.

« Mais il est une besogne moins longue et moins absorbante qui, poursuivie simultanément en différents endroits, offrirait un ensemble de résultats bien précieux. Vous n'ignorez pas que, sur tous les points du pays, dans chaque département, se poursuit le classement et l'inventaire détaillé des anciennes archives locales. Or, les nombreux archivistes chargés de ce vaste répertoire ont constamment l'occasion de consigner dans leurs analyses des noms d'artistes plus ou moins célèbres. Ces noms sont éparpillés dans des inventaires qui comptent déjà plusieurs centaines de volumes. Ne vous semble-t-il pas que si le dépouillement de ces inventaires

au point de vue de l'art s'organisait dans chaque département, on arriverait déjà à des résultats bien utiles? Et je ne parle pas encore ici des découvertes ultérieures réservées aux travailleurs patients qui se seraient livrés à la lecture attentive des inventaires départementaux. Je n'invente rien, d'ailleurs; cette idée a été mise en pratique dès cette année pour le département de l'Isère; et, si je ne me trompe, les investigations de votre collègue n'ont porté que sur une seule série des archives de l'ancien Dauphiné.

« Je pourrais multiplier ces exemples pris dans les travaux que vous nous apportez tous les ans.

« L'histoire des académies provinciales, cette histoire si pleine de détails du plus haut intérêt, reste encore à écrire. L'un de nos collègues nous a montré tout ce qu'on pouvait tirer d'un pareil sujet. Et les musées, et les peintures ou sculptures anonymes, et les tapisseries innombrables qu'on découvre encore chaque jour au fond de la province, quels thèmes inépuisables d'études et de savantes dissertations!

« Et combien d'autres dont je n'ai pas le temps de parler!

« Sans doute, nous n'avons pas la prétention d'absorber, au profit du Congrès des Sociétés des Beaux-Arts, tous les travaux qui se poursuivent simultanément dans toutes les parties de la France; mais n'y aurait-il pas moyen de faire bénéficier nos réunions et notre procès-verbal annuel des découvertes et des travaux éparpillés dans cent ou deux cents revues locales qu'il nous est à tous si difficile de connaître et de nous procurer? C'est ici que les correspondants pourraient, semble-t-il, rendre un service signalé à leurs collègues, service dont ils recevraient immédiatement le prix par une sorte de réciprocité.

« Je m'explique : pourquoi ne consacrerait-on pas chaque année une heure ou deux de nos séances, et dans chaque volume de nos comptes rendus dix ou vingt pages, à annoncer et à résumer les articles sur l'art ou les artistes parus dans le courant de l'année dans les revues dont je parlais tout à l'heure?

« Souvent ces articles contiennent des faits nouveaux du plus haut intérêt. Une note d'une demi-page ou d'une page au plus suffirait pour en porter la substance à la connaissance de tous les intéressés. Que demandons-nous de plus? Ceux que le sujet intéresserait particulièrement, ainsi avertis, n'auraient plus qu'à recourir

au texte de l'article original. Et voilà du coup la bonne volonté de tous nos correspondants utilisée sans qu'il leur en coûte beaucoup de peine. Quelques exemples feront mieux saisir ma pensée. Je terminerai par là cette trop longue causerie.

« Une famille de peintres nommés Jean et Girard d'Orléans a joui d'une grande célébrité sous les règnes de Charles VI et de Charles VII, et a occupé pendant longtemps l'office de peintres en titre du Roi. On ignorait à ce point la véritable origine de ces artistes, qu'un petit volume se publiait naguère pour démontrer, contre toute vraisemblance, que Jean et Girard d'Orléans étaient Parisiens. Et voici qu'un érudit d'Orléans vient d'établir, par preuves positives, que Jean d'Orléans s'appelait réellement Jean Grancher, était originaire de la petite paroisse de Trainou, près d'Orléans, ce qui explique son surnom. Ce sont encore les minutes des notaires qui ont fourni la preuve de ce fait.

« Tout récemment paraissaient dans les Mémoires d'une Société franc-comtoise les premiers documents certains qu'on possède sur un des plus illustres artistes de la Renaissance française, sur François Briot, l'auteur du fameux plat et de la célèbre aiguière en étain. Notons en passant que les recherches qui ont abouti à ce résultat avaient été provoquées par le Mémoire d'un de nos correspondants. La Lorraine et la Franche-Comté se disputaient l'honneur d'avoir donné naissance au grand graveur, dont la biographie n'offrait que ténèbres et contradictions. Or, par l'article auquel je fais allusion, la question paraît définitivement tranchée en faveur de la Lorraine. Bien qu'ayant passé la plus grande partie de sa vie à Montbéliard, François Briot, le potier d'étain, était originaire de Damblain en Bassigny, comme le graveur en monnaies Nicolas Briot, qui était très-probablement son parent, et qui, comme lui, appartenait à la religion réformée.

« Ne trouvez-vous pas qu'il y aurait grand intérêt à apporter comme un écho de ces découvertes dans nos réunions et à en consigner les résultats dans nos procès-verbaux ?

« Ce serait, du même coup, une sorte de sanction donnée aux publications qui font faire un progrès réel à l'histoire.

« Autre exemple d'un intérêt plus général encore :

« Une pièce, trouvée à Bologne par un chercheur italien, avait permis à notre savant collègue M. Anatole de Montaiglon de pré-

ciser la date de la mort de notre célèbre sculpteur Jean Goujon. La même pièce établissait que le grand artiste, après avoir embrassé la religion protestante, avait dû partir en exil en 1562, au début des guerres de religion, pour se soustraire aux persécutions.

« Or, d'une trouvaille plus récente, communiquée par un de mes collègues des Archives à la Société des Antiquaires de France, il résulte que, dans le cours de l'année même où Goujon dut quitter la France pour aller mourir à Bologne, un autre sculpteur fameux, Pierre Bontemps, auteur d'une des principales figures du tombeau de François Ier, était également réduit à gagner la terre d'exil, également pour cause de religion. De cette remarquable coïncidence, prouvée d'une manière certaine, il résulte d'abord que beaucoup des plus grands artistes de la Renaissance avaient embrassé la Réforme, et, en second lieu, qu'il y eut, en 1562, un véritable exode des plus fameux maîtres français; c'est ainsi que certains artistes illustres disparaissent tout d'un coup à cette époque, sans qu'il soit possible de suivre leur trace ou de trouver la date et le lieu de leur mort.

« La connaissance des faits nouveaux, surtout quand ils ont une portée aussi générale que le dernier que je viens de citer, est utile à répandre, afin d'éviter aux travailleurs bien des pertes de temps, bien des méprises fâcheuses. Il m'a semblé que les Congrès de la Sorbonne offraient une occasion à peu près unique de porter à la connaissance des intéressés ces découvertes et de centraliser tous les renseignements nouveaux sur l'histoire de l'art et des artistes en France.

« Il me reste à m'excuser, Messieurs, d'avoir abusé aussi longtemps de votre attention et d'avoir si mal rempli les fonctions de Président, qui consistent surtout, j'aurais dû me le rappeler plus tôt, à savoir écouter. »

M. Henry Jouin, secrétaire adjoint, donne lecture du procès-verbal de la séance précédente.

La parole est donnée ensuite à M. de Grandmaison, archiviste du département d'Indre-et-Loire, membre de la Société archéologique de Touraine, membre non résident du Comité, pour un mémoire intitulé : « Michel Colombe, qualifié prince des sculpteurs français à Bourges, en 1467. »

Ce Mémoire, sous une forme très-concise, permet d'établir

qu'en 1467 Michel Colombe avait conquis en France une grande renommée. Or, jusqu'ici, la première mention relative au grand sculpteur français était de 1473. La découverte de M. de Grandmaison a donc, comme on le voit, une sérieuse importance.

M. Giron, membre de la Société d'agriculture, sciences, arts et commerce du Puy, membre non résident du Comité, donne lecture d'une étude sur des peintures murales de la Haute-Loire des douzième, quinzième et seizième siècles, qui est en quelque sorte l'appendice des communications faites par le même auteur aux sessions précédentes. Trois peintures découvertes à Brioude sont l'objet de descriptions et d'analyses faites avec un soin patient. M. Giron soumet à l'assemblée, à l'appui de son texte, les photographies des peintures dont il parle et qu'il a reproduites lui-même sur toile dans les proportions des originaux. C'est d'après ces reproductions, déposées par leur auteur au Musée du Puy, qu'ont été obtenues les photographies soumises aux délégués.

M. l'abbé Cheyssac, membre de la Société historique et archéologique du Périgord, correspondant du Comité, est appelé à lire une étude sur une tapisserie flamande, dernière épave du luxe accumulé par Armand d'Aydie, ancien gouverneur de Castille, dans sa résidence de Vaugoubert, commune de Quinsac. Une étude comparative de cette tapisserie avec celles que possède la cathédrale d'Angers offre de curieux rapprochements qui permettent de fixer la date approximative de la tenture conservée dans le Périgord.

M. Chabal-Dussurgey, directeur de l'École nationale d'art décoratif de Nice, membre non résident du Comité, donne communication d'un mémoire sur les Écoles d'art décoratif, ayant pour objet l'utilité de l'étude de l'art décoratif et l'importance qu'il revêt à mesure qu'on se pénètre du caractère qu'il convient de lui attribuer. Définir des limites entre l'art décoratif et ce qu'on est convenu d'appeler le grand art ou l'art pur, est chose aussi délicate qu'arbitraire. L'appel de M. Chabal-Dussurgey en faveur de l'étude de l'art décoratif est donc sans restrictions, et les moyens pratiques que propose l'auteur pour atteindre au développement de l'art décoratif sont de nature à servir dans la plus large mesure les vrais intérêts de l'École française.

M. Hervé, membre d'honneur de l'Harmonie des ateliers des chemins de fer de l'État de la ville de Saintes, lit une étude sur

Émile Porchet, dans laquelle l'auteur rend hommage à un compositeur modeste qui a été un éducateur de mérite. M. Hervé a personnellement connu l'homme dont il parle, et son mémoire est très-fourni de détails circonstanciés sur Émile Porchet.

M. Marionneau, correspondant de l'Institut, membre non résident du Comité, communique un travail sur Jean-Étienne Lasne, maître graveur en taille-douce et illumineur de la ville de Bordeaux au dix-septième siècle, en qui certains historiens d'art ont cru reconnaître le père Michel Lasne.

M. Marionneau établit, à l'aide de notes inédites, que Jean-Étienne avait à peu près le même âge que Michel, ce qui enlève toute vraisemblance à l'hypothèse émise et trop légèrement accréditée jusqu'ici. Mais si cette question de parenté ne peut être résolue d'une façon définitive par M. Marionneau, de nombreux détails sur les pièces gravées par Jean-Étienne sont apportés, avec preuves à l'appui, par son biographe.

M. Léon Germain, correspondant du Comité à Nancy, fait une communication verbale sur une médaille de Jean Richier, actuellement au musée d'Épinal et dont M. Germain communique à l'assemblée une reproduction photographique. Cette médaille représente Pierre Joly, procureur général de Metz, que des liens de famille rattachaient à Jean Richier, petit-fils de Ligier Richier.

Le mémoire de M. Henri Stein, secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais, correspondant du Comité, sur les maîtres de l'œuvre en Dauphiné et les peintres de la ville de Grenoble, a été composé à l'aide des archives départementales de l'Isère. Il comprend deux parties. Dans la première sont mentionnés les maîtres de l'œuvre; dans la seconde, les peintres en titre de la ville de Grenoble. L'ensemble de la communication de M. Stein renferme ainsi le tableau réduit du mouvement artistique dans le Dauphiné pendant plusieurs siècles.

L'ordre du jour appelle M. André, archiviste du département de la Lozère, correspondant du Comité, qui doit communiquer à l'assemblée une étude sur les peintures de l'ancien palais épiscopal de Mende, aujourd'hui hôtel de la préfecture. Ce mémoire a pour titre : Le Peintre Antoine Besnard.

En l'absence de l'auteur, M. Henry Jouin donne lecture du travail de M. André. Ce court mémoire renferme une description

précise de la décoration faite au dix-huitième siècle par le peintre Besnard dans le palais épiscopal de Mende. Cette description présente aujourd'hui un intérêt d'autant plus vif que les peintures qui en sont l'objet ont été réduites en cendres il y a quelques semaines.

L'ordre du jour appelle la lecture du mémoire de M. Lévêque, directeur du Conservatoire de musique de Dijon, sur la situation théâtrale en province dans les villes de troisième ordre.

M. Lévêque étant absent, il n'est pas donné communication de son mémoire.

L'ordre du jour étant épuisé, la séance est levée à cinq heures.

Séance du vendredi 3 *juin* 1887.

PRÉSIDENCE DE M. A. DE MONTAIGLON.

La séance est ouverte à une heure et demie, sous la présidence de M. A. de Montaiglon, membre du Comité, assisté de M. Henry Jouin, secrétaire adjoint de la session.

Assistent à la séance : MM. Jules Guiffrey, membre du Comité; Eudoxe Marcille, conservateur du Musée d'Orléans; Henry de Chennevières, attaché à la Chalcographie du Louvre, et MM. les délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

M. le président invite M. Parrocel, membre de l'Académie de Marseille, membre non résident du Comité, à prendre place au fauteuil de la vice-présidence, et prononce l'allocution d'usage.

M. de Montaiglon, reprenant les conseils déjà donnés par M. Havard l'année dernière, et par M. Guiffrey cette année, insiste sur l'utilité de la recherche et de la publication de documents inédits qu'on peut relever dans le dépouillement des archives publiques et même des archives privées. Les preuves seraient si nombreuses qu'il serait trop long d'en essayer l'énumération; il se contente d'en signaler deux exemples tout à fait importants. On connaissait depuis longtemps le nom d'André Beauneveu. Froissart, qui a été imprimé au seizième siècle, en parle comme de l'artiste habituellement employé par le duc Jean de Berry, et c'est lui qui doit être l'auteur des trois premières miniatures du *Josèphe* continué par Jean Fouquet, données par une note du manuscrit comme d'un bon enlumineur du duc de Berry. Publiant dans la collection des docu-

ments inédits les mandements émanés de Charles V, M. Delisle a apporté à l'histoire de l'art français une bien importante découverte. Beauneveu était sculpteur en même temps que peintre, et il a fait pour le Roi toute une série de statues royales pour Saint-Denis. C'était donc comme le premier sculpteur du Roi, et ces œuvres, existant encore, montrent qu'il était un excellent sculpteur.

Un Italien, M. Sandonnini, dépouillant au point de vue de recherches locales les registres de l'Officialité de Modène, a rencontré, chemin faisant, un document de premier ordre. En 1568, un jeune artiste français est poursuivi pour hérésie, et l'on dit qu'en 1562 il avait été accueilli à Bologne par Jean Goujon, qui l'avait hébergé et qui n'existait plus. Or, Goujon disparaît des comptes royaux en 1562, et il n'en est plus question. Le témoignage indirect du procès de Modène explique ce qu'il était devenu et où il était allé pour se soustraire aux poursuites contre les protestants. Il est mort avant 1568; donc il n'y a pas à répéter la fausse légende qu'il aurait été tué à la Saint-Barthélemy. Vous voyez l'importance d'un fait rencontré par hasard.

Les archives donneront encore, moins peut-être qu'elles n'ont déjà donné depuis une vingtaine d'années, des pièces ou curieuses ou importantes; les inventaires sommaires en indiquent, mais les anciens registres d'état civil et les archives des notaires, qui ne font guère que commencer à être explorés, sont certainement les deux sources les plus fécondes où l'on doive aujourd'hui puiser.

Il en existe aujourd'hui moins qu'au commencement de ce siècle, et, s'il n'intervient pas de mesures législatives, il n'existera pas dans cinquante ans ce qui existe encore aujourd'hui. Il est donc absolument utile d'étudier et d'extraire ces deux natures de documents; en tout cas ce qu'on en tirera sera toujours autant de sauvé.

La parole est donnée à M. Henry Jouin, secrétaire-rapporteur, qui donne lecture du procès-verbal de la séance précédente.

M. Ginoux, membre de l'Académie du Var, correspondant du Comité, lit un mémoire sur Jean-Baptiste de la Rose, peintre du Roi à l'Arsenal de Toulon, connu seulement des historiens d'art qui se sont occupés du mouvement artistique imprimé par Colbert dans l'Arsenal de Toulon. Cet artiste n'avait pas encore été l'objet d'une monographie détaillée. M. Ginoux est parvenu à reconstituer la vie de ce maître provençal, à l'aide de nombreux documents

inédits, sans qu'il ait omis de mettre au point les pages déjà publiées sur Jean-Baptiste de La Rose. A la suite de cette étude, M. Ginoux, dans une note fort brève, appelle l'attention de l'assemblée sur une maison de campagne de Pierre Puget, et il exprime le vœu que cette bastide (tel est le terme local qu'il convient d'employer ici) soit classée par les soins de l'État afin qu'elle puisse être conservée.

La parole est donnée à M. Parrocel, membre de l'Académie de Marseille, membre non résident du Comité, sur l'histoire documentaire de l'Académie de peinture de Marseille. Depuis de longues années M. Parrocel s'occupe de rédiger l'important ouvrage dont il apporte le dernier tome manuscrit. Ce volume, rapidement résumé par son auteur, renferme de précieux documents, non-seulement, comme on serait en droit de le penser, sur des artistes de la Provence, mais sur les peintres en renom du dernier siècle qui ont eu l'occasion de traverser Marseille, pour se rendre en Italie. Le travail considérable de M. Parrocel a été entrepris par cet écrivain dans le but de répondre aux appels répétés du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, qui, depuis 1879 jusqu'à ce jour, n'ont cessé de convier MM. les délégués des départements à mettre en lumière les pièces inédites à leur portée, relatives aux Académies, aux écoles d'art aujourd'hui disparues et qui ont fait, dans le passé, la gloire de la province.

M. Roman, correspondant du Comité, communique à l'assemblée une étude sur la date des orgues de la cathédrale d'Embrun, qui rectifie, sur quelques points, un travail précédemment lu devant la section des Beaux-Arts. Le devancier de M. Roman s'était principalement occupé de la restauration des orgues de la cathédrale d'Embrun, restauration faite en 1632. Le passé de ces orgues, qui remontent à Louis XI, avait été passé sous silence. Ce sont les origines des orgues que M. Roman établit, à l'aide des pièces authentiques et en s'appuyant sur l'examen du style de leur décoration. Le remarquable présent fait à Embrun au temps de Louis XI, sinon par ce monarque, méritait d'être connu dans ses détails.

M. de Mély, correspondant du Comité, lit un travail sur François Marchant et le tombeau de François Ier. Œuvre de critique et d'érudition, la notice présentée par M. de Mély permet de distinguer la part qui revient à François Marchant et celle qui appartient à Pierre

Bontemps dans le remarquable tombeau de François Ier et de Claude de France. M. de Mély ajoute à cette découverte de nombreux détails sur d'autres ouvrages de Marchant, dont il dégage ainsi l'individualité et fait apprécier le haut talent.

M. René DE GATINES, membre du conseil et président de section de la Société de Topographie de France, donne lecture de son mémoire, présenté la veille au Comité des Sociétés savantes, déjà inséré au *Journal officiel* du vendredi 2 juin et relatif à l'ethnographie par les Beaux-Arts.

M. le président signale à l'attention de l'assemblée le haut intérêt qui s'attache à une publication intitulée : *Paysages et monuments du Poitou,* entreprise par M. Robuchon et déjà honorée d'une souscription de l'État.

M. DE ROUGÉ, membre de la Société française d'Archéologie, lit la communication suivante :

« Depuis longtemps, il est question de transférer le Musée des Arts décoratifs dans les ruines du palais de la Cour des comptes. Nous ne saurions trop vous faire remarquer, Messieurs, combien ce projet, s'il se réalisait, serait nuisible. Indépendamment des sommes considérables qu'il faudrait dépenser pour sa restauration, il surgit une autre difficulté; la Cour des comptes est placée dans un quartier aristocratique, sans industrie ni commerce, et il serait fâcheux d'établir dans cet endroit un Musée destiné à fournir des renseignements et des documents artistiques aux travailleurs et aux industriels.

« Avec la somme que l'on destine à l'exécution de ce projet, il vaudrait mieux acquérir l'ancienne École centrale. Ce monument, des plus intéressants, fut bâti en 1656 par un financier dont l'impôt sur le sel avait fait la fortune. L'illustre maréchal de Villeroy habita longtemps cette belle demeure, qui fut acquise en 1829 par MM. Olivier, Dumas et Péclet, pour y établir l'École centrale, aujourd'hui transférée ailleurs. »

L'assemblée s'associe au vœu émis par M. de Rougé.

A la suite de cette communication, la parole est donnée au rapporteur de la session, M. Henry JOUIN, archiviste de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France, conservateur du Dépôt des souscriptions, qui résume les travaux les plus remarquables dans le rapport ci-après.

La lecture du rapport, chaleureusement accueilli par l'assistance, étant achevée, M. le président remercie MM. les délégués qui ont bien voulu prendre part aux réunions et les invite à assister à la séance solennelle qui aura lieu demain samedi, à la Sorbonne, sous la présidence de M. le ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes.

L'ordre du jour étant épuisé, M. le président déclare close la session de 1887, et la séance est levée à cinq heures.

RAPPORT GÉNÉRAL

SUR LES TRAVAUX DE LA SESSION LU A LA SÉANCE DU 3 JUIN, PAR M. HENRY JOUIN, SECRÉTAIRE-RAPPORTEUR DU COMITÉ.

« MONSIEUR LE PRÉSIDENT[1],

« MESSIEURS,

« Il vous souvient sans doute d'une anecdote rappelée par Fontenelle. En 1593, date de la *Satire Ménippée*, une dent avait poussé à un jeune Slave des environs de Breslau. Le bruit se répandit que cette dent était d'or. L'Europe savante s'en émut. On disserta sur le prodige. « Il ne manquait autre chose à tant de beaux ouvrages, dit Fontenelle, sinon qu'il fût vrai que la dent était d'or. Quand un orfèvre l'eut examinée, il se trouva que c'était une feuille d'or appliquée à la dent avec beaucoup d'adresse; mais on avait commencé par faire des livres, et ce n'est qu'ensuite qu'on avait consulté l'orfèvre. »

« Certain fait analogue s'est passé dans notre pays il y a quelque dix ans. La nouvelle circula que les départements détenaient des trésors d'art nombreux. Ici, c'était une mosaïque, des peintures murales, des statues; ailleurs, des ruines précieuses; partout, des parchemins, des archives, véritables titres de noblesse du génie français. Victime de sa trop grande crédulité, il y a trois siècles, Paris était devenu sceptique. Vous avez eu le vague pressentiment de ses hésitations, de ses doutes possibles. Qu'avez-vous fait, Messieurs? La nouvelle en circulation vous tenait au cœur, elle intéressait la province. Il allait de votre honneur qu'on l'acceptât, qu'elle fût réputée pour vraie. Mieux avisés que vos ancêtres les érudits de 1593, on vous a vus passer tout d'abord chez l'orfèvre. Vous vous êtes assurés de son appui, et c'est avec le témoignage écrit de cet arbitre que vous vous présentez à la Sorbonne depuis plus de dix années.

[1] M. Anatole de Montaiglon, membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements.

Qui donc, je le demande, ne s'inclinerait devant les signatures dûment légalisées des habiles artistes dont vous vous réclamez annuellement avec tant d'imprévu et d'à-propos? Ces signatures, pour la présente session, sont tour à tour celles de François Marchand, de Julien de Fontenay, de Rubens, de Monnot, des Pater, des Ranc, de Michel Colombe.

« Rassurez-vous, Messieurs; la preuve est faite. Paris est désormais édifié sur l'importance de vos richesses. Vos découvertes ne font plus que des envieux. On s'en entretient, on y applaudit, on les attend. Elles sont un événement dans le monde des lettres. Vos travaux, publiés par l'État, forment une collection de plus en plus recherchée, à laquelle pourrait s'appliquer le titre, un peu long, je l'accorde, mais pourtant bien juste, de « Documents inédits sur l'histoire de l'école française, recueillis par des hommes de goût, de savoir et de bonne volonté ».

« Vous avez entendu M. Ginoux, de l'Académie du Var, correspondant du Comité, retracer la vie de ce peintre éminent, de cet homme de bien, Jean-Baptiste de La Rose, attaché à la décoration des vaisseaux dans l'Arsenal de Toulon. Le nom de ce maître n'était pas inconnu aux écrivains d'art. Au début du siècle dernier, le Père Bougerel avait ébauché son histoire. De notre temps, le docteur Pons a publié une biographie du peintre provençal dans les *Archives de l'Art français*. — N'allons pas trop vite. — Nous n'avons pas le droit de parler ici des *Archives de l'Art français* sans rendre hommage au président de notre assemblée, M. Anatole de Montaiglon, pour la très-grande part qu'il a prise à cette inestimable publication. M. Ginoux a lu Bougerel, Pons et d'autres encore. S'il se plaît à citer ses devanciers sans en omettre un seul, ce n'est pas, croyez-le bien, pour faire montre d'érudition, mais afin de marquer le point d'arrivée des biographes de de La Rose et de préciser son propre point de départ. C'est ainsi que de La Rose, qui dut à son mérite de voir un jour Mazarin dans son atelier, nous apparaît, sous la plume studieuse et concise de M. Ginoux, avec une vigueur de relief, une netteté de contour que ses portraits antérieurs ne donnent pas.

« Comment s'attarder en face du profil de Jean-Baptiste de La Rose sans se rappeler le rôle qu'il remplit dans l'École de la marine? N'est-ce pas lui qui, le premier, professa la peinture? N'eut-il pas

pour successeurs dans sa charge son fils et son petit-fils, Pascal et Jean-Baptiste II? Son titre ne fut-il pas recueilli par une suite de professeurs jusqu'en 1844? Et pendant que les ateliers de peinture prospéraient dès le jour de leur création, grâce à l'initiative des de La Rose, l'atelier de sculpture était gouverné par Puget, Veyrier, Bernard Toro. Ainsi se perpétuaient, sous l'égide de l'État, les traditions d'art inaugurées à Toulon, au début du quinzième siècle, par l'habile sculpteur Jean Flamenq. Une pente inévitable devait amener M. Ginoux à écrire l'histoire des écoles d'art de Toulon. Il l'a fait avec cette discrétion que vous lui connaissez. Ce qu'il ne dit pas ressort toutefois des pages qu'il vous a lues. L'enseignement de l'art étant distribué avec éclat à l'Arsenal, la ville ne songea point à ouvrir des écoles pour son propre compte. Mais la marine vit peu à peu se transformer son matériel. Le jour vint où l'art n'obtint plus qu'une place disputée dans la construction des vaisseaux. La conséquence de cet état de choses imprévu fut la désertion des écoles de l'Arsenal. Ses ateliers se sont fermés. Me trompé-je? M. Ginoux, Messieurs, qui est un patriote en même temps qu'un artiste, semble se demander avec anxiété si Toulon ne possédera pas bientôt une grande école des Beaux-Arts. Pourquoi non? Les nouvelles générations ne sauraient être moins favorisées dans leurs aspirations vers le beau que ne le furent les jeunes hommes d'il y a deux siècles.

Vous voyez, mes amis, que je suis de parole!

« C'est en ces termes que débute dans une agréable comédie de Collin d'Harleville ou de Picard un personnage dont le poëte a voulu faire le type de l'activité souriante, du désintéressement, de l'audace heureuse. Ainsi aurait également le droit de s'exprimer M. Parrocel, de l'Académie de Marseille, membre non résident du Comité, en vous présentant les deux derniers volumes de son *Histoire documentaire*. Nos félicitations à l'auteur. Nous ne saurions que nous répéter si nous tentions de parler en quelques lignes de ces deux mille pages consacrées à l'exhumation de pièces inédites sur l'ancienne Académie de peinture et de sculpture de Marseille. On ne résume pas aisément le nombre, l'étendue et la variété. Mais comme on se plaît à faire l'école buissonnière dans ces « fourrés » de lettres, de procès-verbaux, d'actes d'état civil dont la publica-

tion fera tant d'honneur à la Provence! Comme on aime à se promener sous bois dans ce vaste enclos, à la suite de M. Parrocel! Charles Natoire, Vien, Lagrenée, pour n'évoquer ici que des hommes appelés hors de Marseille aux plus hautes fonctions dans l'école, vous attendent au passage. Quelle faute est la nôtre! Nous venons de rappeler trois noms lorsqu'il faudrait en citer cinq cents! M. Parrocel, que rien ne lasse, a donné pour couronnement à son œuvre de longue haleine un dictionnaire anecdotique des artistes et des amateurs dont il avait précédemment parlé. C'est là que les curieux puiseront à pleines mains, et avec profit. Nous recommandons cette partie de l'ouvrage de M. Parrocel aux chercheurs d'autographes.

« Il était bien de Marseille, le peintre Dagnan qui a écrit sur Montpellier une page irrespectueuse au premier chef :

« Montpellier, la ville la plus antipittoresque, la plus antiartiste, la plus inhabitable! Ni eaux, ni monuments, ni ruines, ni souvenirs d'aucun genre! »

« Et le réquisitoire de se poursuivre! Il porte la date de 1832. Dagnan n'a pas eu de flair. Que n'a-t-il su prévoir le baron Fabre, Valedau, Bonnet-Mel, Bruyas? Que ne s'est-il douté des études vengeresses de M. Ponsonailhe, membre de l'Académie des sciences et lettres de Montpellier? Antiartiste, la ville de Sébastien Bourdon, la patrie des Ranc! Ah! monsieur Dagnan, nous tremblons pour votre *Vue du lac de Neuchâtel,* confiée à la garde des Montpelliérains. Nous ne révélerons jamais, quant à nous, à M. Ponsonailhe dans quel édifice se trouve votre toile. Non content d'avoir raconté dans un livre plein de moelle la vie de Sébastien Bourdon, M. Ponsonailhe a esquissé devant vous l'histoire d'Antoine et de Jean Ranc dans une étude où se trahit la moelle d'un livre développé. Il prendra forme un jour. Vous entendrez dire qu'il est publié, car, vous en avez reçu l'aveu, l'ambition de votre confrère est de prendre ses modèles au berceau et de ne les quitter qu'à l'heure des funérailles. Si nous ne faisons erreur, le plan est de bonnes dimensions. Et l'écrivain se garde de rien esquiver. Études, voyages, tempérament, famille, style, œuvres, disciples, tout l'attire. C'est bien dans ce cadre multiple, n'est-il pas vrai? que vous sont apparus les Ranc, escortés de Raoux, de Gaspard et d'Hyacinthe Rigaud?

« Quel est le dictionnaire biographique où l'on trouve les noms de Pujol, Hugonet, Bordet, Boyer, Bordelet, qui sont ceux de familles albigeoises chez lesquelles le culte des Beaux-Arts était héréditaire?

« C'est M. Jolibois, conservateur du Musée de peinture à Albi, membre non résident du Comité, qui s'exprime de la sorte. Et l'on ne pose ordinairement de pareilles questions que si l'on est en mesure d'y répondre. C'était le cas pour M. Jolibois.

« Pierre Bourguignon, Didier, Marc Arcis, Raymond Lafage et vingt autres enlumineurs, dessinateurs., peintres ou statuaires, bénéficient du dépouillement minutieux d'archives locales entrepris par M. Jolibois. Son travail n'est rien moins qu'un chapitre inédit de l'histoire de l'art national. Et, Messieurs, que ne doit-on pas attendre de vos recherches si le sol albigeois, tant de fois et si profondément ravagé, permet encore qu'on y récolte! Que M. Jolibois compte parmi vous de nombreux imitateurs!

« Jean-Étienne Lasne, graveur bordelais, serait-il le père du graveur normand Michel Lasne? Tel est le problème que M. Marionneau, correspondant de l'Institut, membre non résident du Comité, s'est efforcé de résoudre. MM. de Chennevières, Arnauldet et Duplessis, par leurs travaux anciens, ont été, pour ainsi parler, les instigateurs de l'étude de M. Marionneau. M. Lecauchois-Féraud a été son premier guide. En assumant la tâche de faire revivre un maître oublié, votre confrère avait évidemment le désir d'honorer la ville de Bordeaux. Toutefois une pensée plus haute le soutenait. Jean-Étienne ne pouvait être le père de Michel Lasne, M. Marionneau l'a prouvé; mais il est possible que Jean-Étienne soit le frère du graveur caennais. On se trouverait donc, comme tout à l'heure chez de La Rose et chez les Ranc, en présence d'une famille d'artistes, peut-être d'une dynastie. Et quoi de plus attachant que cette transmission des aptitudes, du talent, dans une même maison? L'hérédité du génie est chose assez surprenante pour qu'on se plaise à en découvrir la trace. Jean-Étienne a laissé des planches d'un certain mérite, connues seulement des amateurs de la Guienne; Jean-Étienne était d'humeur voyageuse. Rien ne s'oppose donc à ce qu'il ait émigré d'une province voisine et fait halte à Bordeaux. Les dates, l'homonymie et d'autres indices habi-

lement exposés par M. Marionneau donnent de la consistance à son induction. C'est désormais aux érudits normands qu'appartient le soin de compléter l'enquête si bien ouverte, en nous apportant des pièces inédites sur Michel Lasne. Jusqu'à ce jour, la vie du maître ne nous est connue que par des documents trop rares. Son histoire est à faire. Lorsqu'on la connaîtra, l'existence de Jean-Étienne sera sans doute, par contre-coup, moins enveloppée d'ombre.

« Nous remontons vers l'Ouest. M. Godard-Faultrier, le doyen des conservateurs des Musées de province, membre de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Angers, et membre non résident du Comité, nous a fait tenir deux notes sur des sujets funèbres, peints ou sculptés. La *Mort narguée par la Vie* et la *Mort en manteau royal* sont deux compositions curieuses, d'une conception tout à fait originale, d'un symbolisme aussi juste qu'ingénieux, fait pour frapper l'esprit par l'aspect inattendu de l'image. M. Godard estime que la première scène dont il a parlé, la *Mort narguée par la Vie,* dans laquelle trente personnages armés de flèches s'acharnent contre la Camarde, dut être jouée par des acteurs. Nous serions en face du premier acte de quelque mystère écrit par un ancêtre d'Edgard Poë, d'Hoffmann ou de Rabelais. Une peinture murale, aujourd'hui détruite, de la cathédrale d'Angers, ne nous est connue que par un dessin de Gaignières. Elle représentait la *Mort* endormie, couronne en tête et drapée dans un manteau de reine, éloquents et sévères attributs de son inévitable souveraineté. Les deux œuvres sont d'époques différentes, et M. Godard n'essaye pas de les rattacher l'une à l'autre. Nous serons moins circonspect. Qui nous interdit de voir dans la seconde scène le tableau final de la même tragédie, à laquelle le poëte d'*Eviradnus* eût volontiers donné pour épigraphe : *Mors et vita duello conflixere,* et pour titre : « Ceci tuera cela » ?

Qui se résigne à point peut toujours être heureux.

« Il est vrai que ce vieil adage est parfois difficile à mettre en pratique. M. Tancrède Abraham, conservateur du Musée de Château-Gontier, correspondant du Comité, a raconté devant vous l'histoire d'un triptyque conservé dans la cathédrale de Laval. Quand nous disons « conservé », ce mot ne s'applique qu'à la

dernière phase du récit de M. Abraham. Le triptyque en question a d'abord été méconnu, mutilé, puis utilisé, Dieu sait de quelle façon, avant d'être retrouvé, admiré, repeint, et, finalement, mis à une place d'honneur, sur l'autel de Saint-Jean, au chevet de la cathédrale.

« Ce triptyque représente les principaux épisodes de l'histoire du Précurseur : la « Prédication dans le désert », le « Baptême du Christ » et la « Décollation ». Œuvre curieuse, d'un style très-personnel, cette peinture est du seizième siècle, et un maître hollandais l'a produite. Voilà, ce nous semble, d'importantes découvertes, des résultats acquis, une forte étape vers la lumière. Mais M. Abraham, d'accord en cela avec les possesseurs du triptyque, aimerait aller plus loin. Il a cherché le nom du peintre. Pieter Aertzen d'Amsterdam, dit « le Lung », est le maître qu'il est tenté de saluer devant le retable qui l'occupe. Il ne se résigne pas à laisser une page de mérite sans nom d'auteur. Nous y mettrons plus de réserve. Il convient de fixer la date du triptyque de Laval vers le milieu du seizième siècle. Or, à cette époque, toutes les écoles septentrionales se rapprochent, si même elles ne se confondent, par une interprétation minutieuse, souvent exagérée, bien que naïve, non-seulement de la forme humaine, mais encore du costume, des armes, du mobilier. Telle peinture, d'origine hollandaise, est aisément attribuée à Albert Durer. M. Abraham sait mieux que nous que des tableaux d'Aertzen, sortis de galeries célèbres, ont été longtemps considérés comme des ouvrages d'Albert Durer. Il est donc naturel que nous hésitions à suivre notre confrère jusqu'au point où il serait heureux, cela se devine, de nous entraîner. A nos yeux, le triptyque de Laval demeure, jusqu'à nouvel ordre, une peinture de sérieuse valeur, contemporaine des premières années d'Aertzen, mais dont l'auteur ne nous est pas connu. Se résigner à une constatation de cette importance n'a rien de trop pénible.

« Encore un homonyme. Mais M. Duval, archiviste de l'Orne, correspondant du Comité, en vous entretenant de Guillaume Gougeon, sculpteur argentanais, n'a pas pensé qu'il fallût voir en lui un descendant direct de l'auteur de la *Diane* du château d'Anet. Toutefois, plus d'un critique s'est mépris sur l'auteur des sculptures de l'abbaye de Belle-Étoile, près Tinchebrai, exécutées par

Guillaume Goûgeon. M. Duval a donc rendu service aux historiens d'art en éclairant la vie, assez mal connue jusque-là, de cet artiste de talent, contemporain de Coysevox et de Girardon. En veine de découvertes, M. Duval vous a également entretenus de « Jean Postel, maître sculpteur, bourgeois de Caen, de la paroisse de Saint-Sauveur », et c'est à l'aide de pièces d'archives que M. Duval a étayé son récit à la fois rapide, élégant, net et nourri.

« M. Dussieux l'avait signalé, Charles-Guillaume Cousin, de Pont-Audemer, mais avec une sorte de négligence. C'est ainsi que dans le dialogue on jette parfois un nom dans l'espoir qu'un interlocuteur n'omettra pas de le relever. M. Advielle, de la Société des Amis des Arts d'Arras, correspondant du Comité, a été l'interlocuteur obligeant de l'auteur des *Artistes français à l'étranger*. Qu'est-ce donc que Cousin? Un ornemaniste. Mais il avait été le collaborateur de Pigalle et de Guillaume Coustou avant d'être chargé de la décoration du palais royal de Stockholm. Le peintre Taraval, les sculpteurs Le Lièvre et Bourguignon, Français comme lui, concoururent en même temps que Cousin à l'embellissement de l'opulente demeure de Frédéric Ier. Un groupe de la *Concorde*, des Termes, plusieurs médaillons sont dus à notre artiste. De retour en France, il exécuta de nombreuses œuvres, bustes ou statues, dont M. Advielle a pu dresser la liste. Désormais, Cousin de Pont-Audemer aura sa place, au second plan, dans le groupe des maîtres du dix-huitième siècle, et c'est à M. Advielle qu'il est redevable de cette bonne fortune.

« Rubens a plusieurs patries. Ne soyons pas surpris si cette tribune retentit fréquemment de son nom. Naguère, un de vos confrères, dont nous parlerons tout à l'heure, vous entretenait de certain portrait signé de Rubens et conservé au Louvre. M. Finot, archiviste du Nord, correspondant du Comité, a compulsé les comptes de la recette générale des Pays-Bas dans le but d'en extraire l'indication des sommes payées à Rubens de 1611 à 1640. Ces comptes, tout arides qu'ils soient, valaient la peine qu'on s'en occupât. Le maître, le diplomate, le secrétaire du conseil privé, — Rubens, on le sait, suffit à ces charges multiples, — étaient inté-

ressés à ce que le travail entrepris par M. Finot fût fait avec tact et avec savoir. Encore que l'inédit tienne peu de place dans le mémoire qui nous occupe, ce n'est point la faute de son auteur. En revanche, M. Finot transforme en certitude plus d'une conjecture, et ce que des lecteurs sédentaires apprécieront, il est bien informé sur les tableaux de Rubens et de ses élèves conservés au Musée de Madrid. Même après M. Paul Mantz, on ne lira pas sans fruit M. Finot.

« Plus loin dans l'espace et dans le temps. Ce n'est pas Rubens qui appelle l'attention de M. l'abbé Dehaisnes, président de la Commission historique du département du Nord, correspondant du Comité; ce sont les ancêtres de Rubens; mieux que cela, ce sont les fondateurs de l'École flamande. Chaque fois qu'il est question des Flandres, on prête volontiers l'oreille aux jugements de M. Dehaisnes. A l'exemple de Puget, qui se plaisait à dire : « Je suis nourri aux grandes œuvres », M. Dehaisnes, Messieurs, aurait le droit de dire, lorsqu'il s'agit de l'Art flamand, qu'il a puisé de longue date aux grandes sources. Miniaturistes, peintres, sculpteurs, tour à tour surpris à Bruges, à Malines, à Tournay, à Ypres, à Honnecourt, semblent être pour M. Dehaisnes de vieux amis. Il sait tout de leur vie, de leurs ouvrages, de leurs goûts, de leur éducation première. L'âme des sites, le milieu social agissant sur la main de Jean Tuscap, de Jacques de Brabant, de Beauneveu, de Jacques Lefebvre, tel est le tableau que M. Dehaisnes a tracé devant vous. L'auteur a fait justice des prétentions de certains critiques trop facilement enclins à découvrir dans les Flandres l'influence de l'Italie. C'est bien, comme il vous l'a dit, une école autochthone que forment au milieu du quatorzième siècle les artistes flamands, précurseurs de ce maître de génie, Jean Van Eyck.

« Le duc d'Antin allait être nommé gouverneur de l'Orléanais S'étant rendu au château de Versailles, des flatteurs empressés l'entourèrent dans la galerie des Glaces. Et comme il semblait se plaire aux compliments intéressés dont il était l'objet : « — Quel fat ! dit un témoin, le voilà qui prend pour lui ce qu'on adresse à ce qu'il représente ! »

« Nous tiendrions incontinent le même langage au sculpteur innomé de l'église de Saint-Aubert de Cambrai, s'il s'avisait de prendre pour lui les applaudissements que vous avez adressés à M. Durieux, secrétaire de la Société d'émulation de Cambrai, membre non résident du Comité.

« Les panneaux de l'église de Saint-Aubert, exécutés, nous le pensons, au début du dernier siècle, sont curieux en raison de leur nombre, de leur état de conservation, des scènes historiques qu'ils rappellent, et du caractère réaliste dans lequel ils sont conçus. Mais le ciseau quelque peu rude de l'artiste trahit çà et là son inexpérience. Tel de ses personnages, Dagobert, par exemple, a l'allure gauche et sans énergie. Remarquez, s'il vous plaît, que je fais le procès du sculpteur, et rien de plus; car M. Durieux, étant un des vétérans de nos assemblées annuelles, a droit à des remercîments pour cette nouvelle étude. Nous sommes autorisés peut-être à oublier le maître anonyme dont il vous a parlé; mais, par contre, ce que représente en ce moment cet artiste inconnu, c'est le travail opiniâtre, modeste, souvent heureux, toujours digne d'éloges, de votre confrère de Cambrai, et cela ne s'oublie pas.

« Ce n'est pas un mémoire, c'est presque un livre que M. Paul Foucart, membre de la Commission des Écoles académiques de Valenciennes, correspondant du Comité, a brillamment résumé à cette tribune. *La Famille Pater*, tel est le titre de l'étude dont vous avez eu la primeur. Écrite à l'aide de pièces inédites, la monographie des Pater, le sculpteur et le peintre, abonde en détails ignorés. Telle violation du domicile de Jean-Baptiste Pater, traqué comme un malfaiteur par la corporation des peintres de Valenciennes en 1718, rappelle, avec une aggravation de procédés, les scènes violentes qui marquèrent à Paris, soixante-dix ans plus tôt, l'établissement de l'Académie de peinture. Antoine Pater ayant dû souscrire à l'inexorable défense faite à son fils de « travailler de la peinture dans la ville et la banlieue de Valenciennes », Jean-Baptiste vint à Paris. Celui-là, du moins, n'eut pas tort de quitter sa province. Antoine Watteau allait mourir : Pater lui succéda, mais comme un fils dégénéré succède à son père. M. Foucart, en biographe impartial, enregistre les sévères jugements émis sur Pater par ses contemporains. Le reproche de cupidité n'est point

éludé. M. Foucart a bien voulu se souvenir des paroles d'Horace que d'Argenville applique à l'aimable peintre :

Quærenda pecunia primum est;
Virtus post nummos.

« Malgré cela, et peut-être à cause de cela, c'est-à-dire en raison de l'indépendance de son historien, Jean-Baptiste Pater intéresse vivement dans l'ouvrage de M. Foucart. Quant au père du peintre, Antoine Pater, mort à Valenciennes en 1747, avec le titre de « maître juré », sa personnalité, pour être moins brillante que celle de son fils, ne laisse pas que de plaire par la droiture, le labeur ininterrompu, la fertilité du ciseau, le talent, et enfin le culte gardé à la province natale.

« Les papiers de famille, correspondance ou mémoires, seront toujours lus avec profit. Mais il arrive souvent que les mémoires servent moins utilement la réputation de leurs auteurs que la renommée de contemporains plus grands qu'eux. Des hommes illustres on aime à tout apprendre. Certaine femme d'esprit du siècle dernier ne l'ignorait pas lorsqu'elle a dit : « Je recevrais volontiers M. de Voltaire dans mon salon, mais quoi que je fisse, j'y serais chez lui : à quoi bon le déranger? » Le peintre lorrain Charles-Louis Chéron vous a été présenté par M. Albert Jacquot, de la Société d'archéologie lorraine, correspondant du Comité à Nancy. Nul doute que Chéron ne se soit cru chez lui lorsqu'il écrivait devant son feu. Innocente illusion! L'artiste était chez Voltaire, c'est-à-dire chez Poërson, les Coypel, madame Le Hay, le roi Stanislas, tous gens qu'il a conviés, et qui tiennent la conversation dans son cabinet. Il n'importe! nous nous trouvons en bonne compagnie. Le maître de la maison a bien choisi ses invités. L'étude de M. Jacquot se ressent du grand nombre des personnes qu'il a dû nommer. Certaines pages font songer à un taillis quelque peu touffu. Toutefois, les coupes y sont aisées, et le bois qu'on en tire est de franche venue. A défaut de toiles remarquables, Charles-Louis Chéron aura laissé des souvenirs, des anecdotes sur les hommes de son temps. Savez-vous, Messieurs, que des deux fils de Noël Coypel, Antoine était riche, tandis que Noël-Nicolas vécut

dans une médiocrité relative? N'aviez-vous point oublié qu'Antoine fût redevable à la faveur du Régent de « deux équipages et de deux appartements magnifiques au Louvre »? Chéron relève ce détail... J'y songe! On ne condense pas de menus faits ou des traits d'esprit. Vos souvenirs me dispensent ici d'une analyse.

« Le sculpteur Pierre-Étienne Monnot, citoyen de Besançon, était « court de taille et large de carrure; il avait une belle et noble phy- « sionomie qui s'associait à de non moins belles et nobles manières. « Il portait des vêtements d'une propreté et d'une dignité irrépro- « chables, était toujours coiffé d'une perruque, et ne se montrait « jamais sans une épée et sans une canne à la main. » C'est Lione Pascoli qui parle de la sorte du maître dont il fut l'ami; mais cette amitié même nous prive de l'honneur de posséder Pascoli au milieu de nous. Heureusement M. Castan, correspondant de l'Institut, membre non résident du Comité, a bien voulu suppléer Pascoli. Vous savez ce qu'était au physique l'artiste franc-comtois; M. Castan n'a pas voulu s'en tenir à ce crayon. Il a suivi Monnot non-seulement en Italie, mais en Angleterre et en Allemagne. Il vous a dit l'importance exceptionnelle et trop méconnue du *Marmorbad* de Cassel. Et, à mesure que l'historiographe érudit du Bisontin nomade avançait dans sa lecture, vous appreniez à connaître sous ses aspects variés un homme, un sculpteur bien doué, qui a modelé, suivant l'heure, des œuvres pittoresques ou contenues. Sa puissance, il en faut chercher la trace dans ce « Bain de marbre » de Cassel, comparable aux plus riches fontaines du parc de Versailles; ses concessions au goût discutable de son époque sont écrites sur ses marbres de Saint-Jean de Latran; son ingénuité, la souplesse de sa main demeurent gravées avec un art exquis dans la *Halte au désert* qui décore le transept de droite de la *Chiesa di Santa-Maria della Vittoria*, à Rome. Le voisinage de l'*Extase de sainte Thérèse*, par le Bernin, achève de rendre saisissant le style simple et plein de réserve du bas-relief de Monnot. Je ne sache pas de sculpture plus achevée que celle de notre compatriote dans cette église, toute parée de jaspe, et dont la curieuse façade, exécutée par Giovanni-Battista Soria, est, on se le rappelle, un présent du cardinal Scipion Borghèse en retour de l'*Hermaphrodite*, aujourd'hui au Louvre.

« Nous quittons la Franche-Comté pour le Dauphiné. M. Henri Stein, secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais, correspondant du Comité, nous appelle à Grenoble. Il s'est enquis du nom des maîtres de l'œuvre en Dauphiné, et des peintres officiels de la ville de Grenoble. Il vous souvient, Messieurs, que M. Marionneau a tracé naguère pour la Guienne le tableau rétrospectif que M. Stein vient de composer pour le Dauphiné. S'attacher à des travaux de cet ordre, c'est ce que j'appellerais volontiers liquider le passé. Or, quelle est la signification précise du mot « liquider » ? Éteindre une dette. Vous êtes donc débiteurs envers le passé de nos provinces ? La question ne fait pas doute. Aussi vous voudrez vous hâter d'imiter M. Marionneau, de suivre l'exemple de M. Stein. La tâche n'a rien d'aride. Seize maîtres de l'œuvre ont été découverts par M. Stein dans le Dauphiné. Ils suffisent aux grands travaux pendant deux siècles, de 1375 à 1570. Ces maîtres ont des auxiliaires. Annequin Bernard, Jean Poupin, Simonet Jacquemet, Paul Jude, Jean Boyer, Loys Demarc, Jacob Richier, Jacquet de Grenoble, gravitent autour des maîtres de l'œuvre. Des peintres de la ville, je ne puis vous nommer que Guignier, l'auteur des portraits « de la charmante spirituelle madame Mistral, de la toute bien faite madame du Bouchage ». Ces peintres débutent avec Henri IV et se succèdent jusqu'à la Révolution. M. Stein vous avait parlé l'an dernier de Louis-Claude Vassé, à l'aide de documents recueillis en partie à Troyes. Il vous entretient aujourd'hui du Dauphiné, en utilisant des pièces inédites compulsées sur place. Il donne ses soins à la Société historique du Gâtinais, fondée par votre regretté confrère Edmond Michel. Enfin, nous croyons savoir que M. Stein habite Paris. Conclusion, Messieurs : A qui veut s'instruire, le moindre déplacement est une occasion d'apprendre et d'enseigner.

« Il est toujours assez difficile de ne pas être indiscret à l'égard des grands voyageurs.

« Ceux-ci ont exploré des régions inconnues ; ils savent ce que le commun des hommes ne sait pas. De là cette tendance qui, selon le proverbe oriental, nous porte à leur adresser plus de questions en une heure qu'ils ne pourraient faire de réponses en un an. Un document de 1632 vaut un voyageur. N'est-ce pas un témoin en

mesure de raconter bien des choses ignorées? M. l'abbé Guillaume, archiviste des Hautes-Alpes, vous a fait connaître l'an passé certaines pièces relatives aux orgues d'Embrun. M. Roman, correspondant du Comité, revient cette année sur la question. Notre embarras est réel. Nous voudrions parler équitablement du double exposé que vous avez entendu, et qu'il ne convient pas de transformer en débat. M. Guillaume, heureux de mettre au jour des documents inédits concernant une restauration des orgues d'Embrun, a négligé dans une certaine mesure de parler de l'origine de ces orgues. Par contre, M. Roman revendique pour Louis XI, ou tout au moins pour les contemporains de ce prince, l'honneur d'avoir doté de ses orgues la cathédrale d'Embrun. Que M. Guillaume ait attaché trop d'importance aux travaux de 1632, qu'il ait trop pressé d'interrogations les documents qu'il avait la bonne fortune de mettre en lumière, qu'il se soit mépris peut-être sur la portée des réponses qu'il a cru en recevoir, soit; mais le tort involontaire qu'il portait ainsi par son silence à l'antiquité d'un monument remarquable se trouve désormais réparé par M. Roman. La restauration de 1632 est tenue par lui pour secondaire, tandis qu'il fait porter son effort sur l'établissement initial des orgues, dont la date doit être cherchée entre 1470 et 1483. Nous aurons tous gagné à ces études répétées. Si l'un de vous, Messieurs, est en mesure de nous entretenir un jour de la restauration que subirent ces mêmes orgues d'Embrun en 1751, nous posséderons, cette fois, leur monographie bien complète.

« M. Chabal-Dussurgey, directeur de l'École d'art décoratif à Nice, membre non résident du Comité, s'est renfermé, pour prendre la parole à cette tribune, dans la fonction difficile dont il s'acquitte avec non moins de succès que de savoir. C'est de l'enseignement et de la propagation de l'art du décor qu'il se préoccupe. Vous savez maintenant ce que pense cet éducateur du profit que l'on peut attendre d'expositions régionales. Il songe à une décentralisation sérieuse. Pour peu qu'on élargisse le programme d'études dans toutes les écoles, M. Chabal-Dussurgey n'est pas loin de penser que les jeunes artistes de nos provinces seront en mesure d'alimenter par leurs ouvrages les expositions spéciales qu'il souhaite de voir se multiplier. Une pensée française a dicté ce mémoire.

« J'essaye de me hâter, mais je n'ai pas encore épuisé les sujets abordés ici au cours de cette session.

« M. Natalis Rondot, membre non résident du Comité, l'un des hommes qui ont le plus écrit sur les artistes provinciaux en ces derniers temps, vous a dit ce que furent les peintres de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle. Ces peintres sont plus nombreux que célèbres, et M. Rondot ne nous a pas caché ce qu'il pense de l'art dans la cité lyonnaise durant les trois cents ans dont il s'est occupé. « A quelque degré que la fortune ait monté, l'usage de celle-ci est resté discret. » C'est M. Rondot qui l'a dit, et cette seule parole laisse pressentir le caractère de l'art dans la ville de Lyon. Nous sommes chez un peuple riche, ami du luxe, mais du luxe domestique qui n'a rien de commun avec le faste ou avec la grandeur. C'est donc l'art appliqué qui l'emporte, et ceux que M. Rondot appelle si justement les « maîtres de fière allure » n'apparaissent au pays lyonnais qu'à de longs intervalles. Loin de considérer, Messieurs, que votre confrère ait eu moins de mérite à s'occuper d'artistes de second ordre que s'il se fût attaché aux « maîtres de fière allure », nous estimons que la tâche était plus ingrate, et en même temps plus utile. Qui donc, si M. Rondot ne l'avait fait, aurait recueilli les noms des 918 peintres et des 62 enlumineurs dont il a reconstitué l'existence à l'aide de documents inédits? Qui donc aurait porté cette sûreté de coup d'œil et cette indépendance de jugement sur l'« éclectisme » des artistes lyonnais, confinés dans une ville que les pèlerins de l'Italie, Allemands ou Flamands, ont sans cesse traversée? Qui donc eût signalé, comme l'a su faire M. Rondot, l'impuissance de ses compatriotes, dans ce frottement de nations, à sauvegarder leur personnalité, tandis qu'ils acquièrent cette souplesse de l'esprit qui leur permet de multiplier leurs aptitudes en les modelant sur le génie des peuples qu'ils coudoient? Nous devons des éloges et beaucoup de gratitude à l'auteur des *Peintres de Lyon*.

« M. Léon Giron, de la Société d'agriculture, sciences, arts et commerce du Puy, membre non résident du Comité, n'est pas homme à s'approprier jamais le vers de Mathurin Régnier :

Aurai-je assez d'haleine à si long exercice?

« Chaque année, Messieurs, vous retrouvez M. Giron fidèle à ses engagements, tout entier à son œuvre, heureux de dérouler devant vous quelque page nouvelle de sa longue et précieuse monographie des *Peintures murales de la Haute-Loire*.

« Cette fois, c'est à Brioude, dans la chambre de Saint-Michel, chapelle funéraire des chanoines de l'église Saint-Julien, que nous convoque notre guide. Les premières peintures qu'il nous montre seraient du douzième siècle. La même église renferme des fragments d'une décoration exécutée en 1513. Patiemment relevés, décrits, comparés et, en fin de compte, rangés d'après leur valeur esthétique, ces restes oubliés et en péril seront, à l'avenir, autant de jalons utiles à l'historien d'art. M. Giron vous a dit, en jetant un rapide coup d'œil sur l'ensemble de ses travaux : « Désormais, les grandes pages sont relevées, et je ne puis guère espérer que mes trouvailles porteront sur des œuvres comparables à celles que j'ai décrites. » Il faut en croire M. Giron lorsqu'il parle ainsi, car il n'est pas de ceux qui se rebutent dans leurs recherches. Vous l'avez vu discerner, dans l'étroit couloir d'une maison de Brioude, sans nom, sans destination qui la distingue, sans style accusé, « un délicieux bout de peinture murale du quinzième siècle ». Après la moisson, les glanes. Mais quand le moissonneur a soin de glaner lui-même dans son propre champ, que pourront faire, je le demande, les glaneurs étrangers? Ils n'auront plus qu'à franchir la haie et à passer dans le champ voisin.

« M. André, archiviste de la Lozère, nommé correspondant du Comité, a voulu faire preuve immédiate de déférence et d'initiative. Sans perdre une heure, il s'est mis à décrire la décoration de l'ancien palais épiscopal de Mende, aujourd'hui hôtel de la préfecture. Cette décoration, faite sur l'ordre de l'un des successeurs des La Rovère, Mgr de Baudry de Piencourt, est l'œuvre du peintre Antoine Bénard. Elle fut exécutée de 1679 à 1684, et l'ensemble des panneaux comprend plus de deux cent cinquante personnages. Fixer pour le lecteur le caractère de ce grand travail, joindre à cette analyse quelques notes biographiques sur Bénard, que l'évêque de Mende avait dû rencontrer à Rome, telle est l'économie du mémoire de M. André, qui, vous vous en souvenez, avait, ici même, il y a un an, reconstitué la vie d'un sculpteur provincial, André

Sulpice. L'étude lue devant vous cette année est brève. On la dirait écrite avec quelque hâte, sans que ce signe de précipitation porte toutefois atteinte à la netteté du travail. Étrange rapprochement! En lisant ce mémoire, nous nous rappelions le châtelain d'une province de l'Ouest, à qui, durant un rude hiver, on était venu demander du bois pour faire un peu de feu dans une maison du voisinage : « — Comment! s'était-il écrié, videz le bûcher... Que dis-je? le bois du bûcher ne s'allumerait pas assez vite, prenez celui que voilà dans ma cheminée, et ne perdez pas de temps! » A peine le domestique était-il parti avec les bûches tout allumées, que notre châtelain d'ajouter : « — Et les cendres!... et les cendres!... Est-ce que l'on peut faire un bon feu sans la cendre? » Et le voilà qui jette les cendres dans un panier, qu'il emporte lui-même à toutes jambes! Tel a été, ce nous semble, l'empressement de M. l'archiviste de la Lozère à répondre à l'appel du Comité. Ce sont, pour ainsi parler, les cendres de son foyer qu'il a rapidement recueillies... Que parlé-je de cendres? Le Comité s'était prononcé depuis quelques heures sur le mérite de la communication de M. André, et l'hôtel de la préfecture de Mende devenait la proie des flammes! Aujourd'hui, les peintures de Bénard n'existent plus. Une partie des Archives sont réduites à néant. Vous voudrez envoyer, Messieurs, du pied de cette tribune, à votre confrère de Mende un salut de condoléance. Nous ne pouvons oublier le désastre qui l'atteint, encore qu'il ne soit point comparable à cet autre désastre, véritable malheur public, qui vient de jeter un voile de deuil non-seulement sur Paris, mais sur la France!

« Une préfecture, un évêché sont des monuments publics. Il n'en va pas de même du château de Vaugoubert, dont vous a parlé M. l'abbé Cheyssac, membre de la Société historique et archéologique du Périgord, correspondant du Comité. Vaugoubert date de 1730. C'était la résidence d'Armand d'Aydie, ex-gouverneur de Castille, l'homonyme de l'aimable chevalier Blaise-Marie d'Aydie, sur qui madame du Deffand nous a laissé ce mot, qui vaut un portrait : « Le discernement du chevalier est éclairé et fin, son goût très-juste. »

« On est en droit de porter, croyons-nous, le même jugement sur Armand d'Aydie, le curieux, l'amateur qui n'hésitait pas à faire

venir d'Espagne, à dos de mulet, de rares tentures pour en orner les appartements de Vaugoubert. La tapisserie flamande de l'*Histoire de Samson*, décrite par M. Cheyssac, fut ainsi transportée du royaume de Castille en Périgord.

« Heureux Périgord! qui possédait alors, à la porte du domaine d'Armand d'Aydie, dans la commune de Quinsac, une fabrique de tapisseries. Ainsi l'avait voulu l'ex-gouverneur, afin sans doute de ne pas être tout à fait éclipsé par le chevalier qui recevait, non loin de là, en son château de Magnac, les seigneurs de la cour, et dont la demeure somptueuse avait mérité le surnom de « Versailles de la province ».

« Trois de vos confrères, Messieurs, ont abordé, cette année, des questions qui touchent à la musique ou au théâtre. Ce sont : MM. Bouchard, président de la Société d'émulation de l'Allier, correspondant du Comité; Lévêque, directeur du Conservatoire de musique à Dijon; Hervé, membre d'honneur de l'Harmonie des ateliers des chemins de fer de l'État à Saintes. Le premier vous a dit ce que fut l'Académie de musique de Moulins au dix-huitième siècle; le second a fait devant vous l'exposé de la situation théâtrale en province dans les villes de troisième ordre; le troisième a voulu rendre hommage à la mémoire d'Émile Porchet, auteur d'un solfége instrumental simultané.

« L'Académie de musique de Moulins date de 1735. Nous en connaissons les statuts, les professeurs, les artistes, le fonctionnement, l'éclat. M. Bouchard n'a pas omis de nommer en passant plus d'un auditeur de qualité accouru aux concerts de l'Académie. Le Bourbonnais tout entier fut redevable à cette institution d'un réveil intellectuel. Enfin, c'est dans ce centre provincial que se forma Antoine Dauvergne, né à Moulins le 4 octobre 1713, — et non pas à Clermont-Ferrand, comme le suppose Fétis, — Dauvergne, rendu célèbre en 1753 par son opéra-comique des *Troqueurs*, et qui devint plus tard surintendant de la musique du Roi.

« Ce qu'est la situation théâtrale en province dans les villes de troisième ordre, M. Lévêque l'a dit. Nous ne mettrons pas en doute l'exactitude de l'exposé. Mais quelle conclusion découle des prémisses? C'est que les centres peu favorisés au point de vue de

la population ne sont pas propices au développement de l'art dramatique. Demanderons-nous que l'État modifie cette situation? Est-ce possible? est-ce utile? N'y aurait-il point dans une immixtion de ce genre plus d'inconvénients que de profit? N'oubliez pas, Messieurs, que vous faites œuvre de décentralisation par votre activité dans tous les ordres de la pensée, et que cette vie provinciale dont vous êtes les précurseurs ou les agents gagne certainement à ne pas être soumise à des influences extérieures.

« Plus de six cents Sociétés musicales françaises ou étrangères ont adopté le solfége d'Émile Porchet. Ce chiffre est un éloge. M. Hervé a donc eu raison d'écrire une touchante notice sur Porchet, tour à tour exécutant, compositeur, éditeur, écrivain didactique, et toujours un homme de bien, également prêt à servir son pays et à prêter l'appui de son talent aux déshérités.

« En sa séance du 12 mai 1885, la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France entendait son président, M. de Montaiglon, s'exprimer de la manière suivante sur un livre d'Heures conservé à Chantilly : « Les grandes Heures du duc Jean de Berry sont, au point de vue de l'art, l'un des plus beaux manuscrits qui existent. Il était inachevé à la mort du vieux duc, c'est-à-dire en 1416, et les dernières miniatures sont certainement italiennes, ce qui est naturel, puisqu'il avait passé à une princesse de la maison de Savoie; mais les premières, et ce sont les plus belles, sont de Pol de Limbourg et de ses frères, ce qui résulte de mentions d'inventaires contemporains. » Ces lignes n'avaient pas échappé à M. Girard, membre de la Société des antiquaires du Centre, à Bourges. Votre confrère avait lu d'autre part, dans l'inventaire des titres de la maison de Bourbon, qu'une ancienne maison de Bourges, située devant l'église de Notre-Dame de la Fichault, avait été autrefois donnée par le duc de Berry à son peintre Pol, natif d'Allemagne, et ensuite injustement occupée par André Le Roy, second mari de la femme dudit peintre. Ces deux textes ont décidé du mémoire de M. Girard. Il a d'abord cherché l'emplacement exact de la demeure du miniaturiste, et s'est enquis auprès des contemporains de Charles VII de ce qu'ils pouvaient savoir sur la femme de Pol de Limbourg. Évidemment, les contemporains n'ont pas tout dit. M. Girard peut solliciter encore des confidences, mais ce qu'il a

recueilli nous instruit et nous met en goût d'en savoir davantage.

« Ne quittons pas le Berry. M. de Grandmaison, archiviste du département d'Indre-et-Loire, membre de la Société archéologique de Touraine, correspondant du Comité, nous invite à rester à Bourges.

« Michel Colombe, enveloppé d'ombre durant quarante ans de sa vie, se révélerait à nous dans la capitale du Berry, en 1467. Michel Colombe, que l'on a lieu de croire né en 1431, échappait à la juste curiosité de l'historien antérieurement à 1473. C'est seulement à cette date qu'on le voit établi à Tours et honoré d'une commande du roi Louis XI. Voici donc quelques années de reconquises sur une obscurité qui n'est évidemment que de l'ignorance de notre part. L'inconnu décroît. Et avec quelle soudaineté brillante! Le texte apporté par M. de Grandmaison a son éloquence. Il y est dit de Michel Colombe : *Regni Francie supremi sculptoris.* Le maître est qualifié prince des sculpteurs de France par un calligraphe du nom de Pierre Fabri. Ce Fabri s'y est pris à deux fois, et c'est en deux langues qu'il aiguillonne notre désir d'apprendre. Après avoir parlé la langue qui convient le mieux au style lapidaire, il écrit en français : « Ces présentes eures furent faictes à la rekeste de Mikael Kolombe, par ung nommé Pierre Fabri, pour le temps résident à Bourges. » Qui est-ce qui réside à Bourges? Michel Colombe et Fabri, ou Fabri seulement? Question délicate sur laquelle on pourrait longtemps discuter; mais ce qui demeure à l'abri de toute contestation, c'est la haute renommée du maître français acquise et constatée en 1467. Un pareil témoignage dépasse de beaucoup en importance la découverte qui pourrait être faite du séjour de Michel Colombe dans le Berry; ce qui ne veut pas dire que cette découverte passerait inaperçue si l'un de vous, Messieurs, se trouvait en mesure d'en produire la preuve.

« Je ne puis que signaler rapidement et à demi-voix la relation des fouilles faites à Villeneuve-Saint-Georges que vous a lue M. Francis Martin, membre de la Commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise. Si j'ai bonne mémoire, les médailles, les fragments de bronze ou de céramique trouvés dans ces fouilles

n'avaient rien de moderne, et notre devoir, nettement tracé, nous interdit toute incursion sur le domaine de l'archéologie.

« Il est naturel de parler de François Marchand, lorsqu'on s'est entretenu de Michel Colombe. Marchand est comme un trait d'union entre Colombe et Jean Goujon. Collaborateur de Pierre Bontemps dans l'excellent tombeau de François Ier qui est à Saint-Denis ; collaborateur de Jehan Benardeau à l'abbaye de Saint-Père de Chartres, nous le tenions tous pour habile; mais le plus grand service qu'on puisse rendre à deux collaborateurs, c'est de marquer le point où, dans une tâche commune, ils se séparent et font œuvre originale. Tel est le service que M. de Mély, correspondant du Comité, a eu l'ambition de rendre à François Marchand, et le succès a couronné ses efforts. Il convient de l'en louer, la sculpture étant de tous les arts du dessin celui dont on parle le moins volontiers ou le moins bien, parce que sans doute on ne l'étudie guère. M. de Mély a commencé par comparer entre elles les œuvres dispersées à Chartres, à l'École des Beaux-Arts, au Louvre, à Saint-Denis, et attribuées à Marchand. Doué du sens critique, possédant bien les textes qui se rattachaient à son sujet, votre confrère a eu la rare fortune de fixer d'une manière définitive la part de son modèle dans le tombeau de François Ier. C'est la statue de Claude de France que Marchand a sculptée. Faire connaître ici les raisons de M. de Mély, ce serait reproduire son mémoire, très-serré, sans digressions, et d'une logique contre laquelle personne, nous l'espérons bien, ne voudra s'inscrire.

« Je termine, Messieurs. Il ne me reste plus qu'à parler d'un dernier travail, celui de M. Lhuillier, vice-président de la Société d'archéologie à Melun, correspondant du Comité. Il a pour titre : « Julien de Fontenay, graveur en pierres fines du roi Henri IV, et ses descendants, graveurs et peintres, au château de Fontainebleau. » Jal, dont on ne dira jamais assez de bien, s'est lamenté sur le peu de renseignements que l'on est parvenu à rassembler sur Julien de Fontenay, et, se souvenant de l'erreur commise par un biographe du dernier siècle, Jal se montre attristé de la désinvolture avec laquelle cet écrivain n'a pas craint d'avancer que Fontenay et Coldoré étaient sans doute les deux noms d'un même personnage

M. Lhuillier avait pour le prémunir contre une pareille erreur, outre la juste colère de Jal, certaines pages pleines de bon sens signées par M. le marquis de Chennevières dans les *Archives de l'Art français*. C'en était assez pour un chercheur, très au fait des choses d'art et résidant à proximité de Fontainebleau. On ne se plaindra plus de ne pas bien connaître Julien de Fontenay. M. Lhuillier l'a fait revivre avec une prodigalité de détails qui nous le rendent désormais familier. Nous le pouvons suivre jour par jour, depuis son mariage avec la veuve d'un de ses confrères nommé Cavillier, jusqu'à sa mort.

« Son fils aîné, Claude de Fontenay, « graveur du Roi en pierreries », nous est également présenté. Puis vient le tour de son petit-fils Claude II, « peintre en émail ». Et, chemin faisant, M. Lhuillier évoque le souvenir des Simon Vouet, Nivelon, Testu, Fréminet, Claude de Hoey, Voltigem, Clerissy, c'est-à-dire tous ces hommes bien doués et fertiles qui ont fait la gloire de Fontainebleau, jusqu'à ce que Versailles eut déplacé l'axe de l'activité, du mouvement et du faste de la cour. Essentiellement neuve dans toutes ses parties, l'étude de M. Lhuillier sur les Fontenay est d'une importance exceptionnelle.

« Un seul mot, Messieurs, et votre session sera close.

« Ce qui rend particulièrement curieux le Congrès de cette année, c'est que vos études, observées dans leur ensemble, se rattachent à toutes les régions de notre pays. Vous êtes venus de la Provence, du Languedoc, de la Guienne, de l'Anjou, du Maine, de la Normandie, de l'Artois, de la Lorraine, de la Franche-Comté, du Dauphiné, c'est-à-dire de toutes les frontières. Et, pendant que vous étiez en marche vers l'Ile-de-France, vos rangs se sont grossis de représentants du Lyonnais, du Limousin, de la Bourgogne, du Bourbonnais, du Berry. On eût dit une gageure. Conquérants modestes et pacifiques, vous avez enveloppé Paris d'un cercle de chercheurs, de savants, d'artistes, de patriotes intelligents et dévoués. Paris avait ouvert ses portes. Vous étiez attendus. A mesure que vos groupes se dessinaient au loin, ceux qui, chaque année, sont heureux d'applaudir dans cette salle aux réveils de la province éprouvaient une joie sincère de votre retour.

« Mais, si méritoire que soit cet effort annuel accepté par vous, si généreux que soit votre empressement à répondre aux appels de l'Administration des Beaux-Arts, si imposantes que soient vos assemblées, celle de 1887 en particulier, vous ne ferez pas qu'on ne se souvienne involontairement de la parole de Niccolo di Pisano : « Qu'est-ce qu'un groupe? J'attendais une armée! »

« Niccolo se trouvait à Naples, où l'avait appelé Frédéric II, marié à la fille de Jean de Brienne; Frédéric méditait de fortifier le château *dell' Uovo,* dont les murailles rocheuses forment un promontoire imprenable qui s'élance dans les flots tranquilles du golfe de Naples, au pied du Pausilippe, en vue du Vésuve et des collines de Capoue.

« Il s'agissait d'imposer à l'esprit, en frappant le regard par le contraste d'une forteresse élevée dans le voisinage des jardins suspendus, des berceaux de verdure que protége l'éternel printemps de ces lieux magiques, dont le poëte Sannazar a si bien dit : « C'est un morceau du ciel tombé sur la terre! » Frédéric avait donc ordonné que l'on convoquât les architectes de toute la Péninsule et qu'on leur demandât des plans. A la date fixée, Niccolo se rendit dans un vaste amphithéâtre construit sur le bord de la Chiaja. C'est là que devait avoir lieu l'assemblée des artistes.

« Ils s'y rencontrèrent cinquante!

« Trompé dans son attente, Niccolo di Pisano, reportant le concours à une date ultérieure, s'écria : « On ne s'est donc pas douté du projet magnifique qui nous occupe? Où sont les maîtres de Vicence, de Parme, de Bologne, de Florence et de Rome? Où sont les maîtres de l'Italie tout entière? Vous êtes un groupe, et j'attendais une armée. »

« Vous aussi, Messieurs, vous avez entrepris d'élever votre promontoire. Vous projetez des ouvrages avancés qui contrastent, en les condamnant, avec l'ignorance ou l'oubli. L'histoire de l'art français, puisée aux sources provinciales, est l'œuvre à laquelle vous vous consacrez avec toute l'énergie que porte en elle l'abnégation. C'est la forteresse, la grande bastille que vous voulez élever. C'est votre château *dell' Uovo*. Cette œuvre honore la patrie, elle met en lumière le passé de vos cités; vous y trouvez vous-mêmes, comme compensation de vos efforts, l'estime de tous et la grati-

tude de plusieurs. Mais que vous en semble? L'édifice en cours d'exécution ne comporte-t-il pas l'examen, l'application de plans multiples? N'est-il pas opportun que ce vaste travail soit discuté, élaboré dans l'assemblée plénière des érudits, des amateurs, des curieux, des artistes de notre pays? Emportez donc la parole du maître de Pise que je rappelais tout à l'heure; faites comprendre à tous dans vos régions que les hommes de savoir, capables de produire avec discernement, sont trop nombreux en France pour qu'un groupe réduit, fût-ce un groupe d'élite, soit leur représentation fidèle. Vous nous devez, Messieurs, vous vous devez à vous-mêmes de devenir légion. »

Séance générale du samedi 4 juin 1887.

Le samedi 4 juin, a eu lieu, dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, sous la présidence de M. Spuller, Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, l'Assemblée générale qui clôt, chaque année, le Congrès des Sociétés savantes et des Sociétés des Beaux-Arts de Paris et des départements.

Le Ministre est arrivé à deux heures, avec M. Xavier Charmes, directeur du secrétariat, et M. Delpeuch, chef du cabinet.

Il a été reçu par M. Gréard, vice-recteur de l'Académie de Paris, par les hauts fonctionnaires de l'Université et par MM. les membres du Comité des travaux historiques et scientifiques.

Le Ministre a pris place sur l'estrade, ayant à sa droite M. Léopold Delisle, président du Congrès, et à sa gauche M. Le Blant, président de la section d'archéologie du Comité des travaux historiques et scientifiques.

MM. Levasseur, Tranchant, Gaston Paris, Alfred Maury, Himly, Hébert, Chabouillet, Milne-Edwards, Maunoir, Anatole de Barthélemy, Perrot, Frédéric Passy, Mascart, Cosson, Bertrand, membres du Comité; MM. Liard, Kaempfen, directeurs; Roujon, chef de bureau au cabinet; MM. Billotte et de Saint-Arroman, chef et sous-chef du 1er bureau du secrétariat, ont également pris place sur l'estrade.

Sur les premiers rangs de l'hémicycle on remarquait MM. Gréard, Carnot, Brouardel, Friedel, de Montaiglon, Grandidier, Longnon,

Oppert, Desjardins, Lacaze-Desjardins, Lacaze-Duthiers, Lyon-Caen, Sorel, Chatin, Geffroy, Héron de Villefosse, de Mas-Latrie, Vaillant, de Lasteyrie, colonel de La Noë, Buffenoir, Beaussire, Siméon Luce, Perrens, Morel, Evellin, Hément, Vitu, Lennier, de Marsy, Ducrocq, Boulet, Joret-Desclozières, Topinard, l'abbé Rance, marquis de Croizier, l'abbé Dehaisne, Broch, Mowat, Julliot, pasteur Robin, Charles Read, Daguin, Maxe-Verly, Seré-Depoin, Châtel, l'abbé David, Tranchau, Dusolié, de Beaurepaire, Fichot, Bélisaire Ledain, Ribot, docteur Sauvage, etc., etc.

La musique de la garde républicaine prêtait son concours à cette cérémonie.

M. le Ministre a pris la parole en ces termes :

« Messieurs,

« C'est pour moi un grand honneur, dont je sens tout le prix, mais qui me cause, en même temps, une vive émotion, que de me trouver en votre présence : aussi, c'est très-sincèrement que je me sens forcé de vous demander une bienveillance toute particulière.

« Personne, j'ose le dire, n'a un sentiment plus élevé de la tâche que vous accomplissez tous les jours, et personne n'a plus de reconnaissance pour les services que vous rendez au pays et à la science. Mais permettez-moi de vous dire, Messieurs, que je suis très-frappé de cette circonstance, que ce soit un homme né dans la démocratie, élevé par elle, — je serais tenté d'ajouter : élevé pour elle, — qui soit appelé, dès ses premiers pas dans la carrière si nouvelle et si périlleuse qui vient de s'ouvrir pour moi, à vous remercier au nom des pouvoirs publics de tout ce que vous faites pour la science pure, désintéressée, et qui vous associe tous d'une manière si directe et si efficace aux progrès moraux et intellectuels de cette démocratie généreuse, si avide de lumière et de vérité.

« Je n'ai garde, Messieurs, de mêler la politique à vos études. Ce n'est pas comme homme de parti que je vous adresse la parole; une telle nouveauté serait indigne de vous, comme elle serait indigne de l'homme qui a l'honneur de vous parler, en ce moment,

comme ministre de la République. (*Adhésion générale et vifs applaudissements.*)

« Il n'y a pas de place ici : il n'y a pas d'auditeurs, il n'y a pas d'orateurs pour tenir et pour écouter le langage d'un homme de parti ; mais tous, ici, Messieurs, nous sommes Français, nous sommes patriotes, et c'est notre satisfaction comme notre devoir de placer les intérêts intellectuels et la grandeur de la France au-dessus de tout. Mais, Messieurs, je le dis avec confiance, s'occuper de la France, de son passé si glorieux, de son présent et de son avenir au point de vue de la culture et du développement des esprits, c'est-à-dire au point de vue de la mise en œuvre des prodigieuses ressources intellectuelles dont notre race a été douée, non, ce n'est point faire de la politique de parti, c'est faire de la politique vraiment nationale. (*Nouveaux applaudissements.*)

« Messieurs, les Sociétés savantes de France, dont vous êtes les membres éminents, peuvent, — dans une certaine mesure, je le veux bien, mais dans une mesure moins grande qu'on ne se plaît à le dire quelquefois, — les Sociétés savantes peuvent être ignorées de ce grand et vaste public qui compose la démocratie française : c'est pourquoi je voudrais m'attacher à faire comprendre au pays tout entier, en dissipant toute erreur, quelle est votre situation particulière dans cette œuvre d'éducation intellectuelle et morale dont je parlais tout à l'heure.

« La Société française, surtout depuis qu'elle a entrepris de fonder le règne de la démocratie, peut se vanter, à bon droit, de poursuivre le bien public dans toutes les directions : elle cherche passionnément l'amélioration du sort des hommes qui la composent, sans jamais perdre de vue la grandeur de la nation. De ce côté, nous pouvons le dire, notre Société n'a rien à désirer; les institutions de l'État, les serviteurs de l'État, l'État tout entier, ont maintenant pour charge de communiquer aux citoyens de la nation le souci de leurs propres affaires. Et cette nation, maîtresse d'elle-même, a le droit d'exiger que ses affaires soient remises en des mains fermes et sages, pour être conduites conformément à ses besoins, à ses inspirations, et finalement, en dernière analyse, conformément à sa volonté souveraine. Mais si c'est là le devoir de l'État et de tous ceux qui le servent, ce n'est pas tout.

« A côté de l'État, au-dessous de lui, il reste de grandes choses à

faire, et je dirai que c'est l'honneur de l'État républicain de comprendre que, si son domaine est éminent, c'est précisément son devoir de respecter, de protéger, de défendre, de développer ces grands intérêts moraux qui s'appellent le culte de la science, l'amour des études et des recherches de l'esprit humain dans toutes les voies; les travaux scientifiques et littéraires des citoyens, ceux des associations qu'ils forment entre eux pour échanger leurs idées et se donner mutuellement appui et force, font partie du patriotisme commun de la nation, qui s'en honore comme d'autant de sources précieuses d'instruction et de vérité, et c'est pourquoi il importe à un si haut degré de laisser ces citoyens, ces associations absolument et complétement libres. (*Très-bien! très-bien!*)

« L'État méconnaîtrait sa mission, comme il méconnaîtrait son caractère, s'il prétendait à les diriger, à les gouverner. (*Applaudissements.*)

« On a parlé quelquefois, en se servant d'une expression magnifique, du gouvernement des esprits. Messieurs, malgré l'autorité de cette haute parole et de l'homme illustre qui l'a prononcée, ce gouvernement des esprits, toujours difficile à exercer, ne serait pas sans périls dans notre démocratie moderne. A la grande rigueur, on pourrait dénouer les difficultés et parer aux dangers, s'il y avait un réel avantage pour la société et pour la vérité; mais qui oserait parler d'avantages là où il n'y aurait plus la pleine et complète liberté? Gardez donc la vôtre, Messieurs, et continuez à la mettre à profit; tous nous y gagnons, et, j'ose le dire, nul parmi nous ne songe à la limiter. Il est parfaitement utile que vous existiez, que vous viviez d'une vie active et féconde en face de l'État. Plus vous vous développerez, plus nous aurons sujet de nous réjouir de vos progrès, et si, parmi vous, parmi vos Sociétés, il en est qui ont besoin de l'assistance, de l'encouragement, du dévouement de l'État, vous avez le droit de les réclamer et d'y compter. Ce concours puissant ne peut vous manquer; en aucun cas il ne doit vous faire défaut. (*Très-bien! très-bien! et applaudissements.*)

« Permettez-moi, Messieurs, d'appeler votre attention sur la constitution sociale dans laquelle nous vivons. La puissance publique est, chez nous, très-concentrée : c'est à coup sûr la tradition, c'est peut-être le génie de la France qui veut qu'il en soit ainsi, et

cependant nous ressentons partout, — précisément parce que le pays est désormais son seul maître, — un extrême besoin, un goût marqué d'indépendance. C'est, dit-on, la démocratie qui en est la cause. Il ne faut pas s'en plaindre. Bien loin de comprimer cet esprit d'indépendance, il faut le favoriser. Mais il y en a parmi nous qui ajoutent tout aussitôt qu'en favorisant ces tendances il convient d'apprendre à les régler.

« Messieurs, sans être ennemi d'une règle prudente et partout ailleurs nécessaire, ne vaut-il pas mieux faire crédit aux associations et dire à ceux qui les forment : Si vous voulez être à la hauteur des travaux que vous entreprenez pour la science, soyez d'abord dignes de la liberté plénière dont vous jouissez, et, pour en être dignes, avec le sentiment de vos devoirs envers la vérité ayez le sentiment de votre responsabilité envers le pays qui vous assure cette liberté si précieuse? (*Vifs applaudissements.*)

« A un autre point de vue, nous vivons dans une société qui, je puis le dire, par une singulière contradiction de l'esprit humain, est à la fois très-concentrée, morcelée, divisée, au point de paraître toujours toute prête à se dissoudre. Les détracteurs de la démocratie ne se gênent pas pour dire qu'elle réduit tout dans la nation à l'état de poussière. En face de l'État, dit-on, il n'y a plus que des individus qui ne comptent pas et ne pèsent rien. Eh bien, Messieurs, c'est à nous et à ceux qui sont de cœur avec nous à protester contre cette accusation.

« Vos associations vivent : puissent-elles se multiplier! (*Sensation.*) Les savants, les érudits, les chercheurs ne sont plus à l'état de poussière, puisque vous formez des agrégations dont quelques-unes sont déjà très-anciennes, très-vivaces, fort estimées et justement influentes. Et, Messieurs, cette grande assemblée, cette réunion annuelle de toutes les Sociétés savantes, par son unité imposante, par l'accord qui règne entre tous ses membres, par la popularité légitime et grandissante dont elle est entourée, ne démontre-t-elle pas que cette prétendue poussière n'est qu'un mot et non pas la réalité? (*Très-bien! très-bien!*)

« Le congrès général, qui date de vingt-cinq ans à peine, a déjà passé par diverses transformations qui attestent sa vitalité. Ce qui ne doit pas durer est incapable de se transformer. Les Sociétés savantes se sont montrées de tout temps animées d'un désir, d'une volonté

à laquelle le Gouvernement ne peut que venir en aide, de faire de ces sessions annuelles une occasion d'instruction générale. Les travaux sont nombreux, et les communications de plus en plus intéressantes. C'est un juste sujet de satisfaction, de joie et d'orgueil publics. Aujourd'hui, Messieurs, c'est le ministre seul qui aura la parole devant cet imposant auditoire; mais j'ai le plaisir de vous annoncer que l'année prochaine et les années suivantes, à tour de rôle, commencera un compte rendu quinquennal des différentes sections du Comité des Sociétés savantes de France; chaque section aura la parole à son tour, pourra conter, dans un rapport présenté sous forme oratoire, ce qu'elle aura fait pour établir devant l'opinion publique le bilan des travaux et des progrès qui occupent tous les jours de votre vie. (*Bravos et applaudissements.*)

« Me renfermant dans la tâche qui m'est assignée par les circonstances, je voudrais pouvoir passer rapidement en revue les divers sujets dont vous vous êtes entretenus au cours de vos séances. Mais ne vous dois-je pas plutôt quelques explications sur la réunion tardive du congrès de cette année?

« Qu'importe, dira-t-on, puisque le congrès est là, et qu'il a réussi?

« Cependant, pour rassurer certaines susceptibilités, je tiens à ne pas laisser ignorer que, si cette réunion a été ajournée à cinquante jours, que si, au lieu d'être fixée comme d'habitude à la semaine de Pâques, elle a été reportée à la semaine de la Pentecôte, ce n'est pas par un acte de volonté personnelle et arbitraire, mais bien conformément à la résolution bien constatée de la majorité des Sociétés savantes. A cet égard, l'administration centrale ne peut que déclarer qu'elle s'est conformée à vos intentions en général. D'ailleurs, vos réunions ne sont pas fixées pour toujours à une date précise et invariable : ce qui a été fait cette année pourra être changé; ce qui ne changera pas, c'est la sympathie avec laquelle vous serez toujours accueillis dans cette antique Sorbonne, si heureuse de vous offrir l'hospitalité; ce qui ne vous manquera pas non plus, c'est l'expression de la reconnaissance du Gouvernement de la République pour vos efforts, et c'est enfin tous les témoignages de considération et d'honneur qui vous attendent parmi vos concitoyens de Paris, tout empressés et tout heureux de vous recevoir.

« Les affaires du congrès, si je puis ainsi parler, continuent à

à être faites avec diligence, zèle et dévouement : on a successivement publié les mémoires, travaux, ouvrages que vous aviez vous-mêmes signalés à l'attention de votre Comité central; je n'en ferai pas la nomenclature, ne pouvant pas dire de mémoire tout ce que vous avez fait et ne voulant rien omettre. C'est là précisément l'objet de ces rapports quinquennaux qui commenceront pour l'année prochaine.

« Cependant, devant une assemblée comme celle-ci, comment pourrais-je ne pas rappeler les différents événements de la vie scientifique de notre pays pendant l'année 1886? Comment ne dirais-je pas un mot de ce congrès astronomique auquel ont été conviés les savants du monde entier, qui tous, sans exception, sont venus reconnaître et proclamer, avec autant d'équité que de courtoisie, la suprématie intellectuelle de la France dans cette science sublime, et les services de tous genres que nos savants, qui sont aussi de grands artistes, ont rendus à l'astronomie? (*Très-bien! très-bien! et applaudissements.*)

« Comment ne vous parlerais-je pas de cette découverte admirable, qui est non-seulement un des plus éclatants témoignages de la force intime de l'esprit humain servi par la méthode d'observation, mais un incomparable bienfait pour l'humanité : je veux parler de la grande découverte de M. Pasteur? (*Bravos et applaudissements prolongés.*)

« A cette occasion, et sans entrer dans les détails des questions de tous genres qu'un aussi grand phénomène dans l'ordre scientifique peut soulever, comment ne vous dirais-je pas que la France entière a été honorée par toutes les nations dans la personne de l'un de ses plus illustres enfants, non pas tant par l'envoi de sommes considérables, mais bien plus encore par l'envoi de malheureuses victimes d'un fléau terrible qu'on croyait ne pouvoir conjurer, et qui sont venues chercher à Paris la guérison et la vie dans le laboratoire de notre École normale?

« Comment ne pas vous dire que la gloire de notre illustre compatriote a rejailli sur le pays tout entier, que la France s'est associée à cette gloire en apportant à M. Pasteur tout ce dont il avait besoin pour la continuation de ses travaux? (*Nouveaux applaudissements.*)

« Enfin, Messieurs, vous me reprocheriez, au lendemain d'une fête qui a réjoui tout le monde savant, de ne pas vous dire combien

nous avons été fiers et touchés d'avoir pu, grâce à un des bienfaits les plus extraordinaires de la nature, célébrer, dans la personne de M. Chevreul, un siècle entier de travaux, d'efforts et de dévouement à la science et à l'humanité. (*Vifs applaudissements.*)

« Il ne saurait y avoir de lieu plus propice pour saluer avec respect M. Chevreul que cette salle vénérable où l'on couronne d'habitude ceux qui naissent à la gloire. C'est après un siècle que nous apportons au Doyen des étudiants la couronne de notre reconnaissance et de notre admiration ; elle a cent fois plus de prix que celle que l'on pose sur la tête des plus jeunes lauréats. (*Nouveaux applaudissements.*)

« Après avoir parlé des grandes choses qui nous ont remplis de joie, il y a un dernier adieu à dire aux hommes que nous avons perdus et que nous pleurons.

« Notre corps médical, si considéré, si illustre, a été bien durement éprouvé : MM. Vulpian, Gosselin et Béclard nous ont été enlevés dans l'espace de trois mois. Ils n'avaient avec le Congrès des Sociétés savantes que des rapports indirects. Mais dans le monde de la science et dans le monde des lettres, quoiqu'on ne se voie pas, on se suit du regard, on sent qu'on appartient à une même famille, et vous me reprocheriez de ne pas vous associer au deuil qui a frappé coup sur coup la Faculté de médecine, l'une des Sociétés les plus savantes, les plus respectées et les plus dévouées à la science et à l'éducation de la jeunesse. (*Assentiment général et applaudissements.*)

« Vous avez perdu, Messieurs, dans le cours de cette année, plusieurs membres dont il vous plaira sans doute que je rappelle les noms : M. Laguerre ; M. Boussingault, le savant chimiste dont les travaux ont été si profitables à l'agriculture ; M. de Wailly, qui s'est éteint à un âge très-avancé et qui a été si dignement loué par ses collègues de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres ; M. Charles Jourdain, qui appartenait plus spécialement à l'Université, et dont les doctes écrits sur saint Thomas d'Aquin et sur la philosophie du moyen âge ont tant aidé ceux qui, parmi vous, s'occupent de restaurer l'histoire de cette époque si difficile à bien connaître.

« Je viens à M. Ernest Desjardins, que j'ai plus particulièrement connu, et auquel j'ai le douloureux honneur de rendre aujourd'hui

un hommage de reconnaissance toute personnelle. M. Ernest Desjardins était né pour instruire la jeunesse ; je l'ai eu pour maître alors qu'il n'avait que vingt-cinq ans ; il a été mon premier professeur d'histoire ; il était alors dans toute la fleur de cette riche imagination qu'il a conservée jusqu'à la fin ; et c'était avec une véritable passion qu'il racontait à ses élèves de sixième, dont j'étais, les temps de la Grèce héroïque. C'est à lui, Messieurs, que mes compagnons d'étude et moi nous devons la claire vision de ce qu'a été la Grèce des guerres médiques, l'idée juste et vraie de cette petite nation qui a fondé notre civilisation et qui a remporté, au bénéfice de l'humanité tout entière, ces victoires de Marathon, de Salamine, de Platée, événements à jamais glorieux, journées immortelles que les arts, après tant de siècles reculés, s'évertuent encore à célébrer... (*Bravos et applaudissements.*)

« M. Ernest Desjardins nous expliquait et faisait comprendre ce qu'était cette petite Grèce en face de l'armée du Grand Roi ; il nous la montrait avec les couleurs d'un artiste et mettait à notre portée la science d'un archéologue. Et puis, il nous enseignait que, lorsqu'un peuple porte en son âme le sentiment de sa dignité, lorsqu'il veut conserver sa liberté, parce qu'il a conscience de la supériorité du droit sur la force, ce peuple est invincible... (*Applaudissements répétés.*)

« M. Ernest Desjardins était un maître qu'il était impossible de voir sans l'aimer. Après la brillante carrière qu'il a fournie, laissez-moi vous dire qu'il m'eût été particulièrement doux de le retrouver au milieu de vous ; je suis sûr qu'il m'eût accueilli avec les sentiments, je ne dirai pas d'un père, mais d'un frère aîné, qui eût été heureux de voir se réaliser toutes ses espérances. (*Vifs applaudissements.*)

« Après Ernest Desjardins, je dois nommer un autre savant français qui n'est pas mort au service de la science, quoiqu'il se fût exposé souvent à bien des dangers pour elle. Celui-là est mort dans un pays lointain, au service de la patrie (*très-bien! très-bien! et nombreux applaudissements*) : c'est Paul Bert. (*Mouvement.*)

« Je rappelle ce nom, parce que celui qui le portait m'a précédé dans les fonctions que j'occupe aujourd'hui, et surtout parce que véritablement, pour ceux qui l'ont connu, nul n'a été

plus dévoué que M. Paul Bert à la liberté de l'esprit, aux conquêtes de la science, à la grandeur de la patrie française.

« Ce n'est ni le lieu ni le moment de renouveler ici son éloge. Je me serais reproché, cependant, comme un acte d'ingratitude, d'avoir quitté cette enceinte sans avoir redit quels titres il a conquis à la reconnaissance, à l'admiration, aux regrets et au respect de tous ses concitoyens. (*Nouveaux applaudissements.*)

« Messieurs, après cet hommage rendu à nos morts, je dirai quelques mots des questions sur lesquelles vous voudrez plus spécialement porter votre attention.

« Ce n'est pas que nous ayons de programme à vous tracer; jamais pareille idée n'est entrée dans la tête d'un ministre de l'Instruction publique, et j'ai, pour ma part, un trop grand respect de votre initiative et de votre indépendance pour vous assigner tel ordre de recherches qui ne vous conviendrait pas. Cependant il m'est impossible de ne pas profiter de ma présence parmi vous pour vous dire que les études entreprises par vos sections d'histoire et d'archéologie sur l'histoire de France à toutes les époques continuent de jouir de toute la faveur publique et méritent tous les encouragements du Gouvernement de la République. On a reproché quelquefois au parti républicain de chercher à faire dater toute l'histoire de France de la Révolution, qui a clos le dix-huitième siècle et ouvert le dix-neuvième, et de trop vouloir distinguer entre l'ancienne France et la nouvelle. C'est là une accusation que, pour mon compte, je repousse absolument. (*Marques d'adhésion et vifs applaudissements.*)

« Je vais plus loin. Je dis que l'on ne serait pas en état de rendre des services à la France nouvelle, de travailler efficacement pour elle, de la pousser hardiment dans les voies de l'avenir, si l'on ne connaissait pas le passé de l'ancienne France, avec son vrai caractère, avec ses grandeurs et ses faiblesses, avec ses abus, ses iniquités, mais aussi avec ses bienfaits.

« Je n'ai jamais pensé que l'histoire de notre pays, qui a rempli le monde du moyen âge de sa civilisation et de sa gloire en ces temps reculés, pût être abandonnée à une critique mal informée, sans vues, sans patriotisme et sans équité. (*Très-bien! très-bien!*)

« Au contraire, Messieurs, je suis pleinement convaincu que nous autres, hommes de la France d'aujourd'hui, nous avons plus

d'intérêt qu'on ne pense à chercher à mettre en lumière nos véritables origines, à nous en réclamer, à nous en glorifier. Ce serait d'ailleurs une singulière ingratitude; ce serait aussi méconnaître nos vrais intérêts que de nous séparer, nous plébéiens, de cette nation française qui a brillé par sa noblesse, comme une fleur de chevalerie, d'élégance et de bravoure, qui a été, par son clergé, une grande école de politique, de science et de charité, et qui, par sa royauté si habile, si persévérante, a tenu une si grande place dans le monde. Dans cette nation il n'y avait pas que le roi, des prêtres et des nobles, il y avait aussi le peuple, et nous qui sommes du peuple, nous aimons à nous souvenir que ce peuple a joué son rôle sous les ordres de ceux qui le conduisaient alors. (*Très-bien! très-bien!*)

« On a souvent cité une parole célèbre qui a retenti comme un cri de guerre : « Nous sommes les fils des croisés! » Voulez-vous me permettre de vous dire sincèrement l'effet qu'a toujours produit sur moi cette parole enflammée? Eh bien! et nous, que sommes-nous donc? Ceux que vous conduisiez, ces roturiers dont vous autres, nobles et prêtres, vous étiez les chefs, qu'étaient-ils à cette époque? Si vos pères étaient les croisés, nos pères l'étaient comme les vôtres, car qu'eussent-ils été faire aux croisades, si nos pères n'y avaient pas été avec eux? (*Très-bien! très-bien! et applaudissements.*)

« Ne séparons donc pas l'ancienne France de la nouvelle! C'est pourquoi il sera toujours bon de s'occuper d'histoire, d'archéologie, de critique. Ne vous détournez pas, Messieurs, de ces utiles travaux. Du reste, vous pensez à cet égard aussi largement et aussi généreusement qu'on peut le souhaiter. L'étude du passé ne vous détourne pas du présent ni de l'avenir, puisque tout récemment, lorsque l'un de mes prédécesseurs vous a proposé d'adjoindre au Comité des Sociétés savantes une section d'économie sociale, non-seulement vous ne vous y êtes pas opposés, mais vous avez ouvert les bras aux membres de cette nouvelle section, à la condition qu'ils porteraient leurs études sur les besoins des Sociétés nouvelles dans le présent et dans l'avenir. (*Adhésion.*)

« Maintenant, les diverses sections sont au complet, et le congrès peut travailler activement dans tous les ordres de recherches qui peuvent solliciter votre activité intellectuelle.

« L'année dernière, le ministre de l'Instruction publique qui était à cette place vous invitait à penser à l'approche de la grande date de 89.

« Il vous a demandé si vous pourriez concourir, vous aussi, à élever la véritable monument commémoratif de la Révolution française que, dans notre reconnaissance, nous voudrions ériger à la mémoire et à la gloire de nos pères. Ne vous serait-il pas possible, chacun dans votre sphère, et suivant vos moyens d'études dans vos régions respectives, de mettre en lumière les témoignages et les monuments de cette histoire? Mon honorable prédécesseur vous a parlé de cette tâche si intéressante et si pressante en termes trop excellents pour que j'y insiste.

« Tout ce que puis faire, c'est de renouveler cette invitation. Déjà une circulaire vous a été adressée pour vous tracer non pas un programme, — encore une fois personne n'y songe, — mais une sorte de plan qui ne serait pas mauvais à suivre, en vue d'arriver à la constitution des éléments, des matériaux d'une histoire générale de la Révolution.

« On vous a demandé de retracer le tableau d'une généralité de l'ancienne France, celle qui aura été le plus à la portée de chacun de vous et qu'il connaîtra mieux.

« Que ce programme vous agrée, que vous en choisissiez un autre, que l'initiative individuelle s'efforce même de trouver s'il n'y aurait pas mieux à faire eu égard à la position de telle région ou de telle ville, il importe assez peu! Ce qui est important, c'est que les Sociétés savantes se montrent animées à cet égard d'un sentiment dont la nation tout entière leur sera reconnaissante : je veux parler du sentiment général qui animera notre nation, quand viendra le grand anniversaire. Car il ne nous sera pas possible, croyez-le, Messieurs, à mesure que nous approchons de cette date fameuse de 1789, il ne vous sera pas possible, si tant est qu'il y en ait parmi vous pour l'espérer, il ne vous sera pas possible de vous abstraire de ce grand mouvement d'admiration et de reconnaissance qui va se produire, et qui entraînera la France entière. (*Profond mouvement.*)

« Ah ! je sais que la Révolution française a des critiques très-acerbes, et qu'elle rencontre des détracteurs souvent très-injustes. Mais que prouvent ces critiques passionnées? On n'attaque si vive-

ment la Révolution que parce qu'elle est vivante en nous, qu'elle nous tient et nous possède; et pourquoi, Messieurs? parce que dans la Révolution il y a la flamme qui anime le monde moderne, et que, selon l'expression du grand maître Michelet, là se garde pour nous l'inextinguible étincelle de vie?

« Oui! Messieurs, quand chaque jour nous rappellera, à cent ans de distance, une de ces grandes dates de la Révolution, quand vous ne pourrez ouvrir un journal, jeter les yeux sur votre calendrier sans vous retrouver en présence de quelque mémorable événement, comment ferez-vous pour ne pas vous dire : Il y a un siècle, telle chose est arrivée? Comment est-elle arrivée?

« Il faut le savoir, et pour le savoir il faut étudier, travailler, dissiper les obscurités, trouver les causes et les dire; et vous vous mettrez à l'œuvre avec votre zèle et votre conscience d'érudits, d'historiens. Oui, Messieurs, vous voudrez, par votre ardeur, par votre curiosité scientifique, prendre aussi votre part dans ces investigations universelles. Soyez prêts pour cette date! Je vous le demande, Messieurs, au nom du pays, au nom de l'histoire et aussi au nom de la justice que nous devons à des morts, dont les uns sont illustres, dont les autres sont calomniés, dont la plupart sont ignorés. (*Applaudissements.*)

« Parmi les travaux qui doivent aider à ces recherches, il faut citer la correspondance et les mémoires d'un homme dont nous pouvons saluer le nom avec un singulier orgueil en présence de son fils : je veux parler des lettres et mémoires du grand Carnot. (*Vifs applaudissements.*)

« Mais Carnot lui-même, le grand Carnot ne se plaindrait pas si, conformément à l'avis ouvert dans le sein du Comité central des Sociétés savantes, on lui annonçait que la correspondance et les actes du Comité de salut public et du Comité de la défense de 93, dont il a fait partie et dont il est la gloire, seront publiés en même temps que ses propres écrits. C'est à cette tâche que doit se consacrer un homme dont il me suffira de prononcer le nom pour établir sa compétence, M. Aulard.

« En appelant les Sociétés savantes à s'occuper de ces travaux, nul doute, Messieurs, qu'on ne les fasse entrer dans le mouvement qui emporte la société française contemporaine : vos efforts, vos études seront accueillis, soyez-en sûrs, avec la plus vive sympathie.

« A ma connaissance, diverses Sociétés des départements, qui reçoivent chaque année, de nos assemblées départementales, des subventions, soit à titre d'encouragements, soit comme marques de gratitude, ont été déjà invitées à se préoccuper de la date de 1789. Vous voyez par là, Messieurs, que, bien loin qu'on dédaigne vos travaux, on cherche au contraire de plus en plus à s'en servir et à s'en faire honneur. Le pays va au-devant de vous, ne refusez pas ses avances! Rejoignez-le dans l'étude des questions qui le touchent le plus. Venez à lui avec vos habitudes d'exactitude, de sincérité, d'équité, de modération. Ne craignez pas de lui apprendre à découvrir ce qui est juste et ce qui ne l'est pas, ce qui a été bon et ce qui a été funeste dans ces choses qui le passionnent! (*Assentiment général et applaudissements.*)

« Il faut bien espérer que ce centenaire de 89, en même temps qu'il ouvrira pour la Révolution française l'ère de la grande histoire, de l'histoire définitive, amènera du même coup l'apaisement, la conciliation dans les esprits. Personne n'y peut plus contribuer que des savants désintéressés, qui font servir la vérité au culte de la patrie. (*Applaudissements.*)

« Vous le devez et vous le ferez certainement, Messieurs, parce que sans vouloir, comme je l'ai dit, vous appeler à faire œuvre de politique, vous tiendrez à contribuer à ce mouvement d'éducation générale de la démocratie française.

« Messieurs, ce qui caractérise notre nation entre tous les peuples, nous pouvons bien le dire, puisque c'est ce qui nous désigne à la jalousie de nos rivaux, c'est que la France n'a pas cessé de porter dans le monde le drapeau des idées justes et nobles; c'est qu'elle reste la patrie de l'Idéal. Que d'autres s'adressent à la force pour faire des conquêtes, que d'autres s'assurent la domination, l'influence, la richesse par toutes sortes de procédés, de moyens et de pratiques, il n'en demeure pas moins certain que ce pays, le nôtre, n'a pas cessé d'être fidèle à ses instincts les plus anciens, les plus généreux. Ce peuple — hélas! c'est peut-être son défaut, mais c'est aussi sa gloire — vit non-seulement pour lui, mais pour le reste du monde. (*Très-bien! très-bien! et applaudissements.*)

« Sans dire que la Révolution de 89 a été faite pour tous les peuples, — non! gardons-lui sincèrement et dans toutes ses mani-

festations son caractère national, — sans tomber dans le cosmopolitisme, sans renier surtout la patrie, il n'est pas possible d'oublier que les hommes de 89 ont proclamé les droits de l'homme et du citoyen. Ils n'ont pas été les premiers ; mais personne plus qu'eux n'a poussé aussi haut et plus loin l'amour de la justice et la passion de l'égalité. C'est de l'égalité qu'est née la démocratie.

« La démocratie, qu'on le veuille ou non, règne et gouverne. Elle a lutté pendant cent ans pour la conquête de ses droits. Aujourd'hui elle est maîtresse de ses destinées, elle est souveraine, et comme tous les souverains, elle a ses flatteurs qui pourraient la perdre, comme les flatteurs ont perdu toutes les puissances qu'ils ont trompées. (*Vifs applaudissements.*)

« Il faut savoir résister à ce courant et déclarer qu'il n'y a pas de droits sans devoirs. Proclamons donc hardiment qu'après avoir passé tout un siècle à réclamer et à conquérir nos droits, il est temps de commencer à pratiquer nos devoirs. (*Nouveaux applaudissements.*)

« Encore une fois, nul ne peut mieux dire ces choses que ceux qui, par la dignité de leur vie, par l'élévation de leur caractère, par l'étude désintéressée, cherchent avec patience à découvrir la vérité et qui l'exposent avec modération. Ceux-là, Messieurs, sont de véritables instituteurs de la nation. Il y a des maîtres pour enseigner les sciences élémentaires, les sciences professionnelles. Vous, Messieurs, vous vous attachez à la science pour elle-même, et non pour ses applications pratiques.

« Et cependant, la science, la vérité, doivent servir à tous, et ce n'est pas pour vous seulement que vous travaillez tant à vous instruire, c'est pour les bienfaits que la science et la vérité répandent parmi les hommes ; c'est là ce qui vous empêche de vous séparer de vos concitoyens. Pensez à eux, travaillez pour eux, car ce sera travailler pour la République, pour la France, pour l'humanité ! » (*Mouvement d'adhésion et nombreux applaudissements.*)

M. le Ministre a ensuite donné lecture de l'arrêté nommant :

Officier d'Académie

M. Martin (François-Joseph), membre de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise [1].

[1] On trouvera à la fin du volume la liste générale des distinctions honorifiques accordées depuis la création du Comité.

LECTURES

ET

COMMUNICATIONS

I

MICHEL COLOMBE

QUALIFIÉ PRINCE DES SCULPTEURS FRANÇAIS

A BOURGES, EN 1467.

Michel Colombe paraît être né en 1431, puisque en 1511 il avait environ quatre-vingts ans; mais jusqu'à présent toutes les recherches n'ont pu parvenir à dissiper la profonde obscurité qui couvre toute la première moitié de sa longue et glorieuse carrière. Nous savons de lui-même que, dans sa jeunesse, il fréquenta l'École artistique de Dijon et y connut Antoine le Moiturier, dit Anthoniet, et Claux de Vouzonne; mais nous n'avons aucune notion de ses travaux, ni même de ses pérégrinations, jusqu'au moment où nous le trouvons, en 1473, établi à Tours et recevant une commande du roi Louis XI. Ce choix indique qu'il avait déjà fait ses preuves et acquis une certaine célébrité, d'autant mieux que, l'année suivante, nous le voyons associé à Jehan Fouquet dans un projet de tombeau pour le Roi; mais où avait-il travaillé jusqu'alors? A quelle époque était-il venu s'établir à Tours? Tous les documents connus sont absolument muets à cet égard.

J'espère donc que le congrès accueillera avec bienveillance un texte, fort court, il est vrai, mais qui nous apprend qu'en 1467, Michel Colombe était déjà parvenu à une telle réputation qu'on le qualifiait de prince des sculpteurs français, *regni Francie supremi sculptoris,* lisons-nous dans la pièce dont j'apporte une copie.

Cette pièce n'est à proprement parler qu'une simple inscription écrite sur un manuscrit fait pour Michel Colombe, mais elle paraît de la main même du scribe et signée de lui ou au moins de ses initiales. Elle m'avait été communiquée, il y a environ quinze ans, par M. Jules Taschereau, administrateur général de la Bibliothèque

nationale, qui avait eu le manuscrit entre les mains et espérait alors en faire l'acquisition pour la Bibliothèque. Je me suis contenté d'en donner la substance p. 182 de mon *Tours archéologique*, publié en 1879 [1]. Mais le manuscrit pourrait se perdre comme tant d'autres, et je ne crois pas devoir tarder davantage à publier un texte qui ajoute un élément considérable à la biographie de notre grand sculpteur; peut-être la publication de cette note mettra-t-elle sur la voie de ce précieux document.

Voici cette inscription :

CES PRÉSENTES EURES FURENT FAICTES A LA RE-
KESTE DE MIKAEL KOLOM-
BE, PAR UNG NOMMÉ PIERRE
FABRI, POUR LE TEMPS RÉ-
SIDENT A BOURGES.

Ce texte est répété également en français, mais en caractères grecs. Au-dessous, on lit en latin :

Petrus Fabri me scripsit in
honore? Michaeli Colombe
regni Francie supremi sculptoris, et
si sors evanescere sinat, Johanne
Colombe sorori.....[2] *dignetur.*
ΠΦ. 1467.

Cette inscription témoigne de la haute réputation à laquelle était déjà arrivé Michel Colombe en 1467; elle ne dit pas positivement qu'il résidait à Bourges à cette époque, mais on est en droit de le penser. Il est peu probable qu'il ait fait exécuter un manuscrit par un calligraphe d'une autre localité que celle habitée par lui-même; or Pierre Fabri dit formellement qu'il se trouvait à Bourges en 1467. Quant à Jehanne Colombe, à laquelle doit être remis le manuscrit en cas de mort de Michel, c'est celle qui devint la femme de l'huissier du Roi, Jehan de Pommiers, et elle paraît bien également être à Bourges, auprès du grand artiste, dont elle tenait sans doute la maison.

Il semble même qu'il avait un frère également établi dans la

[1] Un vol. in-8°. Paris, Champion.

[2] Un accident a détruit, sur ma copie, le mot qui précède *dignetur* et qui signifie, sans doute, que le manuscrit devra être remis à Jeanne. Je ne suis pas sûr non plus du mot *honore* à la seconde ligne, mais le sens n'en demeure pas moins fort intelligible.

contrée, puisque nous voyons, d'après les minutes d'un notaire de Tours [1], un de ses neveux, du nom de Philippe Colombe, peintre, venir en 1531, d'Ainay-le-Châtel à Tours, recueillir, pour lui et sa sœur Marthe, deux parts de la succession mobilière du vieux maître.

Nous avons retrouvé Philippe Colombe en 1534 dans une pièce dont nous devons la communication à l'obligeance de notre confrère M. Grassoreille, archiviste de l'Allier. C'est un article du terrier de la châtellenie d'Ainay-le-Châtel, ainsi conçu :

« Phelippes Coullombe, victrier, à présent demorant à Boussac, de son bon gré a congneu et confessé tenir, porter et posséder du Roy nostre seigneur, à cause de son chatel et chatellenie d'Aynay, par devant nous, commissaire et lesdits jurez stipullans et acceptans pour ledit seigneur et les siens, une mayson, jardin d'arrière et appartenances d'icelle, assise ès faubourgs dudit Aynay, qui jouxtent les chemins tendant de la mayson Regné Petit ès molins à blé dudit Aynay et au molin à draps Loys, Jacques et Jehan Gabereaulx de deux parts; le pré dudit Coullombe du cousté de dessoubs; et une estable et court tenue dudit seigneur devers solleil levant, qui fut acquis de feu Raphaël Morguet, d'aultre part; sur et pour raison de laquelle mayson et jardin, desssus confinez et déclairez, ledit Coullombe a confessé debvoir et promis payer doresnavant chascun un, perpétuellement, à chascune feste de Nostre Dame Chassemars, au dit seigneur et ès siens, en sa recepte dudit Aynay, deux deniers tournois de cens, portant loz, ventes et deffault en toute directe seigneurie, selon la coutume du pays et duché de Bourbonnois. Promectant, etc. Fait audit Aynay le sixième jour d'octobre, l'an mil cinq cens trente-quatre. »

L'article suivant concerne une étable, cour et petite bâtisse couverte de foin, assis au devant de la maison déclarée en l'article précédent.

Philippe Colombe, qualifié peintre dans l'acte de 1531, est simplement dit vitrier dans le terrier de 1534; mais les deux arts étaient souvent pratiqués par un même ouvrier, et nous avons ici un

[1] M. le docteur Giraudet, qui a publié cet acte dans le *Bulletin monumental*, année 1877, p. 73, y a vu, bien à tort, des enfants de Michel Colombe, qui ne fut jamais marié. *Cœlebs totam vitam egit*, dit le jurisconsulte tourangeau Jehan Bresche.

peintre-verrier. Il ne paraît pas, du reste, avoir prospéré à Ainay, car nous voyons qu'il était allé s'établir à Boussac, petite ville peu éloignée, aujourd'hui sous-préfecture de la Creuse, et où peut-être on trouverait dans les actes de l'état civil des traces de sa descendance.

En résumé, la présence à Bourges, en 1467, de Michel Colombe, en compagnie d'une sœur et très-probablement d'un frère, faisant souche dans les environs, tend à montrer que le grand sculpteur a fait à cette époque un assez long séjour dans le Berry. Comme il était alors dans la force de l'âge et du talent, et qu'il reçoit le titre de prince des sculpteurs français, il a dû y produire des œuvres qui peut-être n'ont pas toutes été détruites. Il est très-probable également que c'est de Bourges, qui fut un centre artistique important pendant la première moitié du quinzième siècle, que Colombe vint à Tours, où nous le trouvons en 1473.

Ch. DE GRANDMAISON,
Archiviste d'Indre-et-Loire.

II

ANTOINE PATER

I

ÉDUCATION ARTISTIQUE D'ANTOINE PATER.

Issu d'une bonne famille de petite bourgeoisie valenciennoise, Antoine Pater, sur le nom duquel son fils Jean-Baptiste devait jeter une certaine célébrité, fut baptisé à l'église Saint-Jacques de Valenciennes le 27 février 1670. Son père se nommait Jean Pater, et sa mère Anne Villers ou Devillers. Comme ceux-ci ne tardèrent pas à procréer un second fils, Jacques, baptisé le 12 octobre 1671, et, plus tard, deux autres garçons et trois filles, leur famille se composa finalement de sept enfants.

Comment Jean Pater eut l'idée de faire des artistes de ses deux

ainés, c'est ce que nul des contemporains n'a songé à nous raconter. Mais personne n'ignore qu'à cette époque d'excessive réglementation, on ne pouvait guère se livrer à aucun travail lucratif si l'on n'avait fait d'abord son apprentissage dans l'une quelconque des innombrables corporations entre lesquelles se répartissaient légalement les représentants de l'art et de l'industrie. Confondus à l'origine avec « les gorliers, espéroniers, scelliers, armoyeurs et autres mesthiers », sous le patronage de saint Georges, les peintres et sculpteurs de Valenciennes avaient obtenu en 1606 de s'établir à part sous celui de saint Luc. Ils exigeaient de leurs apprentis une assiduité d'au moins « trois ans entiers et continus », et leur faisaient payer à leur entrée un droit de six livres tournois, réduit de moitié pour les fils de maîtres [1]. Comme le payement de ces droits était constaté avec une exactitude scrupuleuse dans les comptes que, tous les ans, à la Saint-Luc, les dignitaires de la corporation rendaient au Magistrat, rien ne devrait nous être plus facile que de savoir le nom des maîtres qui enseignèrent à Antoine et à Jacques Pater l'alphabet de l'art. Mais, par malheur, ces comptes sont perdus de 1672 à 1693, et nous devons jusqu'à nouvel ordre renoncer à posséder ce renseignement.

A défaut du maître sous lequel étudia Antoine Pater, nous connaissons au moins les exemples qu'il eut de bonne heure sous les yeux et qui furent de nature à l'influencer. En 1566, le jour de la Saint-Barthélémy, des protestants iconoclastes s'étaient rendus maîtres de Valenciennes, et y avaient horriblement saccagé églises et couvents. Mais quelque grande qu'eût été leur furie, bien des œuvres anciennes lui avaient échappé, et, plus tard, la piété locale s'était efforcée de multiplier les œuvres nouvelles capables de faire oublier le désastre.

Antoine Pater n'avait donc qu'à parcourir sa ville natale pour y rencontrer de curieux sujets d'étude. Entrait-il dans l'église des Frères Mineurs ou dans celle des Dames de Beaumont? Il les trouvait pleines encore de ces tombeaux à la fois somptueux et sévères

[1] Articles 7 et 8 des statuts de la corporation, contenus au *Registre des peintres et tailleurs d'images ou sculpteurs de la ville de Valenciennes*, conservé en deux exemplaires portant les nos 558 et 559 dans le *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de Valenciennes*, publié en 1860 par M. J. Mangeart. Ils se trouvent aujourd'hui aux Archives municipales.

où se complaisait la pieuse vanité du moyen âge. Pénétrait-il dans l'église des Dominicains? Il se heurtait aux nobles effigies de Jean d'Avesnes et de Jacques de Herchin, sénéchal de Hainaut, placé auprès de ses deux épouses. Allait-il enfin à Saint-Jean? Il pouvait y admirer, portée sur quatre colonnes de marbre entre lesquelles apparaissait la terrifiante image de la Mort, une œuvre collective des deux sculpteurs valenciennois Bastien Vandreehen et Hans Mont : les statues d'albâtre de Georges Rolin, seigneur d'Aymeries, vêtu de sa cotte d'armes, et de sa femme couverte d'un long manteau d'hermine.

Mais à ces monuments, dont la grave beauté s'accordait mal avec la mode du temps, Pater préféra sans doute de bonne heure des productions plus modernes, et spécialement celles de ses deux compatriotes Adam Lottmann et Pierre Schleiff. Le premier avait, de 1614 à 1617, construit et décoré à Notre-Dame de la Chaussée un magnifique jubé dont la prompte renommée lui avait presque aussitôt obtenu des habitants de Calais la commande d'un énorme retable, qui, par bonheur, a échappé aux révolutions et aux caprices du goût; mais il était revenu ensuite à Valenciennes et y avait laissé son chef-d'œuvre : un second jubé élevé de 1627 à 1630 à Notre-Dame-la-Grande et représentant, au moyen de nombreux reliefs de marbre, de pierre de touche et d'albâtre, l'histoire de la grande procession du saint Cordon. Pater prit, dans ces jubés, le type des fastueuses décorations qu'il exécuta plus tard. De Pierre Schleiff, à la fois architecte et sculpteur, il étudia aussi, outre la façade de l'église des Carmes chaussés, quatre bas-reliefs de marbre à Saint-Jean.

Lottmann et Schleiff pratiquaient tous les deux ce style tourmenté qui, né de l'alliance du goût flamand et du goût italien vers le déclin de la Renaissance, avait, depuis lors, conquis la vogue aussi bien dans la Péninsule que dans les provinces catholiques des Pays-Bas. Jean de Bologne, Francheville, Duquesnoy, avaient été, à des degrés divers, les promoteurs ou les disciples de cet art plus lourd encore que vigoureux; et lorsque Lucas Faidherbe avait à outrance imité Rubens, lorsqu'il avait donné à ses rondes bosses et à ses hauts reliefs de Malines l'aspect de vrais tableaux sculptés, il n'avait fait que lui imprimer un dernier essor. Imposant à la pierre, au métal ou au bois des courbes qu'eussent à peine comportées des corps

animés, simulant des draperies remuées par d'éternels coups de vent, cherchant la force et n'évitant pas toujours la boursouflure, cette école de studieuse décadence, ennemie par-dessus tout de la ligne droite, enfantait des œuvres qui juraient horriblement avec les églises ogivales où l'on avait souvent le tort de les placer, mais qui, par contre, s'harmonisaient à merveille avec les énormes bossages et les pesantes volutes de l'architecture jésuite.

A une époque où elle était encore en pleine floraison, elle trouva dans Antoine Pater un disciple qui ne manqua assurément ni de conviction, ni d'habileté.

II

PRINCIPAUX TRAVAUX D'ANTOINE PATER.

Le 28 juillet 1692, avant même d'avoir terminé son apprentissage, l'artiste épousa à l'église Saint-Jacques une jeune femme nommée Jeanne-Élisabeth Defontaine, originaire du village de Bruai et de quatre ans plus âgée que lui. Ce mariage n'avait-il point pour but de régulariser des rapports antérieurs? Nous n'oserions jurer le contraire, car, d'un côté, on ne trouve pas dans les registres de la paroisse Saint-Jacques, sur le territoire de laquelle habitèrent longtemps les nouveaux époux, l'acte de baptême de l'aînée de leurs enfants, leur fille Marie-Marguerite, et, d'un autre côté, lorsque celle-ci mourut le 14 décembre 1769, son acte de décès la déclara « agée de quatre-vingts ans environ », ce qui la ferait naître plus de deux années avant la cérémonie nuptiale.

Quoi qu'on doive penser de ce point délicat, Antoine Pater, au moment où il célébrait son mariage, avait encore ses parents ; mais il ne tarda pas à perdre sa mère, et, bientôt après, la mort de son père, survenue le 18 mai 1694, le rendit définitivement orphelin.

Par leur article 31, les statuts de la corporation des peintres et sculpteurs interdisaient à quiconque n'avait pas exécuté un chef-d'œuvre et payé les droits de maîtrise, « de s'entremesler, vendre, « entreprendre et marchander de faire ouvrage, en cachette ou en « public », et ils prononçaient contre le délinquant la double peine de la confiscation et d'une amende de 12 livres tournois. Aussi, lorsqu'il avait voulu ouvrir un atelier pour son compte, Pater s'était-il, dès 1693, soumis aux épreuves réglementaires.

A titre de chef-d'œuvre, tout sculpteur était tenu, d'après l'article 20 des statuts, de faire ou tailler une image « de cinq pieds « d'hauteur, soit de pièce de bois, terre, cire, plâtre ou autre « matière semblable, avec son capiteau et basement ». Après en avoir demandé le sujet aux dignitaires de la corporation, il l'exécutait dans la maison d'un maître affranchi. Là, il était soumis à une surveillance incessante; outre les visites officielles au moment où l'ébauche était terminée, il devait se soumettre à celle des compagnons francs, pourvu néanmoins, nous dit l'article 24 des statuts, que ceux-ci fussent à plusieurs « sans pouvoir toucher à l'œuvre, « ni pouvoir donner avis, à peine de renvoi du chef-d'œuvre ». La statue achevée, elle était conduite « dans le chapitre Saint-Jean, lieu ordinaire de leurs semonces », présentée à l'ensemble des maîtres sculpteurs, et admise ou rejetée à la majorité des voix. Si le candidat était reçu, il payait un droit d'entrée de 30 livres tournois, plus une somme fixée par l'usage à 12 livres « pour « récréation aux maîtres et compagnons ». C'est assez dire que la journée se terminait au cabaret et que, le verre en main, on célébrait les mérites du nouveau confrère. Si, au contraire, l'épreuve lui était défavorable, il était ajourné et devait recommencer un autre chef-d'œuvre, à moins toutefois que, se prétendant victime d'une injustice, il n'usât du recours que lui réservaient les statuts auprès du Magistrat de Valenciennes, dont les sentences judiciaires imposèrent plus d'un franc maître à la corporation. Ajoutons que si la figure n'était pas totalement inacceptable, et que si, en même temps, le candidat agréait à ses futurs collègues, les choses s'arrangeaient en famille, et qu'on l'inscrivait sans délai moyennant une simple aumône à faire aux pauvres.

Peu de temps après qu'Antoine se fut fait recevoir maître sculpteur, son frère Jacques, qui, sans doute, l'avait suivi de près dans ses études, se fit recevoir maître peintre. Nous ignorons le sujet qu'il eut à traiter. D'habitude, on imposait aux postulants un *Christ en croix* de cinq pieds de haut; mais il n'y avait là rien de rigoureux, car nous voyons en 1733 un fils de maître, nommé Guillaume Flamen, reçu avec *Tobie conduit par son ange*, et, en 1736, un autre fils de maître, nommé Jean-Baptiste Alardin, avec un simple *Bouquet de fleurs*.

Jacques Pater ne jouit pas longtemps de sa nouvelle dignité. Il

épousa, le 9 janvier 1697, dans l'église Saint-Géry, une jeune femme nommée Marie Wyart, et vint avec elle habiter sur le territoire de la paroisse Notre-Dame de la Chaussée. Le mariage avait été tardif, et nous aimons à croire que la fiancée ne se couronna point de fleurs d'oranger, car au bout de trois mois Jacques Pater était déjà père d'une fille, Marie-Élisabeth, baptisée le 15 mars 1697, et il ne tarda guère à être ausssi père d'un garçon, Antoine-Joseph, baptisé le 22 décembre de l'année suivante. Puis, il mourut à l'âge d'un peu moins de trente et un ans et fut enterré le 23 septembre 1702.

Antoine Pater fut plus heureux, et les années ne lui manquèrent pas. Quoique bien déchue depuis la conquête française et tombée à moins de dix-huit mille habitants d'après le recensement de 1699 exécuté avec un grand soin sous le gouverneur Magalotti, Valenciennes ne laissait pas d'offrir aux artistes d'assez abondantes ressources. Outre les travaux que faisaient parfois exécuter certains particuliers ou la ville elle-même, ses sept paroisses, ses vingt et une maisons religieuses, les riches abbayes qui dominaient sa banlieue avaient toujours quelque relique à enchâsser, quelque autel à embellir, quelque pieuse image à sculpter ou à peindre. Grâce à la notoriété qui s'attacha bientôt à son nom, Pater, dès qu'il eut été reçu franc-maître, eut sa large part de ces commandes, et il emble n'avoir manqué d'occupations à presque aucune époque de a vie.

Comme tous ses compatriotes, il eut pourtant, vers la fin calamiteuse du trop long règne de Louis XIV, de durs moments à passer. Dès 1708, le principal effort de la guerre de la succession d'Espagne s'était porté vers la Flandre. La défaite d'Oudenarde avait amené la prise de Lille, bientôt suivie de celle de Gand, de Bruges, d'autres villes encore des Pays-Bas, et rapproché de Valenciennes les ennemis. A ces catastrophes vint s'ajouter le terrible hiver de 1709. D'après ce que nous apprend un contemporain, au travail de qui nous ferons tout à l'heure plus d'un autre emprunt [1], « la misère fut alors très-grande : le blé fut vendu jusqu'à

[1] *Histoire de la chapelle et confrérie de Notre-Dame du Puy*, par M. Jacques-Michel Duforest, pasteur du béguinage de Valenciennes, prince et confrère de ladite chapelle. Manuscrit conservé à la Bibliothèque de Valenciennes, n° 492 du Catalogue.

« 48 livres le mancaud, l'avoine 14 livres, l'orge 18, le seigle 28 « et 30 [1]. La mangeaille des bêtes était devenue la nourriture des « hommes. On ne voyait que des pauvres mourir de faim et de « misère. » Au mois de février, la fonte des neiges inonda le faubourg Notre-Dame, dont les habitants durent, pendant trois jours, se réfugier dans leurs greniers, et, au mois de juin, la cherté des vivres était encore telle qu'elle causa une sédition populaire. « Ce « ne fut pas », continue l'historien, « le seul fléau qui réduisit ce pays « dans une si grande calamité..... Les armées qui couraient, « tantôt de çà, tantôt de là, pillaient et ravageaient tout. On n'en- « tendait que bruits de guerre, de combats, de siéges... etc. » La prise de Tournay, consommée le 29 juillet 1709, avait permis à Marlborough et à Eugène de Savoie de marcher sur Mons et d'infliger aux Français la défaite de Malplaquet. Valenciennes fut alors rempli de blessés, qui, faute d'hôpital militaire, durent être soignés dans les auberges et chez l'habitant. Mons se rendit en octobre 1709, Douai en octobre 1710, Bouchain en septembre 1711, Le Quesnoy en juillet 1712. L'ennemi faisait le siége de Landrecies et semblait devoir marcher ensuite vers Paris, lorsque Villars, pour le couper de ses communications avec Marchiennes, tenta le coup d'audace de Denain. L'émoi fut vif à Valenciennes, où se répercutait le bruit de la bataille et dont le sort dépendait de l'issue de la lutte. Dès qu'il la sut engagée, le prince de Tingry, gouverneur de la ville, sortit avec le gros de sa garnison, passa l'Escaut, rejoignit une portion de l'armée française sur les hauteurs de Rouvignies, et bientôt, occupant avec elle à Prouvy la rive gauche du fleuve, rendit impuissant un retour offensif du prince Eugène. Les vainqueurs ne tardèrent pas à revenir, en traînant après eux des canons et des prisonniers, parmi lesquels figurait un homme d'importance, le comte d'Albemarle, qui avait défendu à Denain les retranchements ennemis. Cette grande et mémorable journée marqua la fin des malheurs de la ville, comme elle marqua la fin de ceux de la France. Douai, Le Quesnoy, Bouchain ne tardèrent pas à être repris, et chacun de ces succès servit de prétexte à d'immenses feux de joie flambant sur la grande place.

Pendant la triste période que venait de traverser Valenciennes,

[1] Le mancaud était la huitième partie d'un muid.

Antoine Pater, pour s'aider à vivre, avait, en 1709, ajouté à son atelier de sculpture un magasin de peintures et d'œuvres d'art. Ce commerce avait servi de prétexte à quelques difficultés avec ses collègues de la confrérie de Saint-Luc, qui exigeaient en pareil cas un droit de 60 livres; mais Pater avait fini, en vertu d'une transaction, par n'en payer que 48 [1].

Dès que la bataille de Denain eut fait luire l'espoir d'une paix prochaine, il reçut une commande de peu d'importance, mais qui, sans doute, lui vint bien à point. Le magistrat de Valenciennes ayant résolu de faire restaurer, à la base du vieux beffroi construit en 1237 et que l'on regardait comme le palladium des libertés communales, plusieurs maisons qui tombaient en ruine, Pater dut y tailler dans la pierre une série d'enseignes, auxquelles il donna pour sujets le *Dromadaire,* le *Taureau marin*, le *Cheval marin*, le *Triton,* la *Syrène,* le *Chameau,* le *Castor*, l'*Éléphant*, et une neuvième bête inconnue [2]. Dans la suite du siècle, cette décoration fut complétée par toutes sortes d'adjonctions luxueuses. Sur deux pavillons nouveaux vinrent se placer les bustes plus grands que nature des *Douze Césars,* avec des groupes représentant les *Quatre Saisons* et des médaillons consacrés à l'*Histoire de Samson* et à d'autres sujets de l'Ancien Testament. Mais Pater y resta étranger. Ils eurent pour auteur un nouveau venu, le Franc-Comtois Antoine Gillis, reçu franc-maître dans la corporation de Valenciennes en 1724, aidé de ses élèves Lecreux, Danezan et Gillet, qui sont restés dans l'obscurité, et d'un quatrième, Jacques-François-Joseph Saly, fils d'un pauvre ménétrier, auquel plus tard ne devait manquer aucun honneur, pas même des lettres de noblesse et le cordon de Saint-Michel [3].

Peu de temps après avoir achevé ces fantastiques enseignes, Antoine Pater fut chargé d'un travail absolument différent, qui le

[1] Comptes de 1709-1710 : « .....Autre recette pour droit de soixante livres « une fois que sont tenus de payer les bourgeois de cette ville qui veulent s'en- « tremettre de vendre des marchandises dépendantes de cette branche sans avoir « été reçus à maitrise.

« D'Antoine Pater a été recu par accommodement entre lui et les compagnons « la somme de quarante huit livres, ci . . . . . X L" (*sic*). »

[2] *Inventaire des titres de la ville de Valenciennes,* manuscrits conservés dans la Bibliothèque de cette ville, nos 551 et 552 du Catalogue.

[3] Arthur Dinaux, *Biographie valenciennoise : Vie de Lecreux.*

mit en odeur de sainteté auprès des âmes pieuses de la ville, mais qu'il entremêla d'incidents où, pour la première fois, se montra publiquement toute la violence de son caractère.

Il y avait jadis à Valenciennes, dans l'église Notre-Dame de la Chaussée, une confrérie spéciale consacrée à Notre-Dame du Puy. Ce surnom lui venait-il de la ville du Puy, où le culte de la Vierge était établi de vieille date, ou tout simplement d'un puits voisin? C'est un problème qu'agitaient beaucoup les érudits locaux; mais ils s'accordaient pour faire remonter l'origine de la chapelle à Pépin le Bref. D'après eux, ce roi, en 756, aurait dédié à la Mère du Christ une statue de bois doré qui, soigneusement conservée jusqu'en 1566, aurait été alors jetée au feu par les « brise-images » protestants. Toutefois, ô miracle! la statue serait demeurée incombustible, et la seule trace qu'elle aurait gardée de cette profanation aurait été une marque noire au visage, plus tard effacée en 1702 par un badigeonnage intempestif.

La Confrérie répara peu à peu le dégât. En 1657 elle acquit même de nouvelles reliques, celles, fausses ou vraies, de plusieurs martyrs de Trèves, qu'elle accueillit en grande pompe et enferma dans deux bustes enrichis d'argent, placés sur de superbes piédestaux. Enfin, sans cesse gratifiée de dons généreux, elle reçut en 1708 d'un de ses membres, le sieur de Rantre, licencié ès lois, avocat au Parlement et lieutenant du prévôt le Comte [1], le legs de sa vaisselle plate.

Mais la pitoyable situation où se trouvait alors le Hainaut lui sembla un suffisant motif pour remettre à des temps meilleurs l'emploi de cette libéralité. Moins confiante en l'avenir que le Magistrat de Valenciennes, qui, dès 1712, avait repris les travaux publics, la Confrérie de Notre-Dame du Puy attendit le traité d'Utrecht et la paix entre la France, l'Espagne, l'Angleterre et la Hollande, et même le traité de Rastadt et la paix avec l'Autriche, pour remplir ses obligations.

Le legs du sieur de Rantre devait servir à recouvrir d'argent la vieille et légendaire image donnée par le roi Pépin. « A ce sujet », nous apprend le chanoine Duforest, le consciencieux historien de

[1] Le prévôt le Comte, représentant du souverain, ne doit pas être confondu avec le prévôt de ville, chef du Magistrat.

la Confrérie, « on appela le sieur Pater, fameux sculpteur de « cette ville. Après avoir entendu ses raisons, il fut résolu de la « faire en *Assomption.* »

La statue, qui nécessitait quelque restauration, fut donc enlevée de sa niche et transportée dans l'atelier de l'artiste; mais, en ne la voyant plus, maints dévots se récrièrent, tandis que d'autres, mieux avisés, se mirent à assiéger la porte de Pater « pour avoir quelque « peu de bois, dont quelques-uns firent faire de petites vierges, « d'autres de petites croix pour mettre à leurs chapelets ou en « leurs oratoires. Le nombre de ceux qui y couraient chaque jour « augmentant, la plupart eurent la mortification de s'en passer, « quoiqu'ils lui offrissent de l'argent pour en avoir les moindres « brins de sciure, tellement que lui-même nous avoua que, s'il « avait prévu ce grand empressement, il se serait gardé de laisser « perdre la moindre parcelle ».

Pendant que Pater vaquait à cette besogne, un sieur Lesnes, marchand à Valenciennes, qui était alors le président, ou comme on disait, le « prince » de la pieuse Confrérie, se rendit un jour avec un de ses collègues chez l'artiste, pour lui montrer dans un livre une gravure de la table d'autel de la cathédrale d'Anvers : les deux visiteurs voulaient savoir s'il entreprendrait d'en faire une semblable pour leur chapelle, en livrant les bois, et en exécutant lui-même les menuiseries et les sculptures. Pater répondit qu'il ne serait en état de marchander cette entreprise qu'après avoir pris certaines mesures dans la chapelle et tracé lui-même un dessin dans le goût de celui qu'on lui montrait. Lesnes répliqua qu'il pouvait en faire un, et qu'ensuite on se mettrait facilement d'accord, sauf toutefois à soumettre le contrat à la ratification de l'assemblée des confrères. Quelques jours après, Pater se rendit chez Lesnes, en compagnie d'une autre personne, et de là, tous ensemble allèrent à la chapelle de Notre-Dame du Puy. L'artiste prit toutes les mesures dont il avait besoin, puis dressa un dessin et passa avec Lesnes un marché conditionnel pour la somme de 500 livres. Mais, plus tard, il déclara ne pouvoir plus se charger ni de la livraison des bois, ni de l'exécution des menuiseries, et, de leur côté, les confrères n'acceptèrent pas le marché de 500 livres, de telle sorte que tout se trouva annulé. C'est alors que surgirent les difficultés. Pater prétendit se faire payer 10 écus

pour son dessin. Lesnes refusa, et Pater dut avoir recours au Magistrat, qui, outre ses fonctions administratives, connaissait en première instance de toutes les affaires criminelles, civiles, réelles, personnelles et mixtes [1].

En vertu d'une apostille mise au bas de sa requête, Pater obtint de faire assigner son adversaire pour le 9 février 1714. Ce jour-là, flanquée chacune de son procureur, les parties comparurent donc à l'hôtel de ville, dans cette vieille salle de justice dont un naïf dessin des Archives municipales nous a conservé l'aspect [2]. Après les avoir patiemment écoutées, le magistrat les renvoya, pour prouver leurs dires, devant les échevins chargés des affaires du mois. Rien de plus ordinaire jusque-là. Mais voici qu'en descendant de l'hôtel de ville, les deux antagonistes se rencontrent de nouveau, s'injurient et en viennent presque aux coups. D'après Lesnes, c'est Pater qui aurait commencé; il l'aurait « pris par la cravate, lui disant que s'il le tenait « ailleurs, il l'assassinerait, et que ce soit tôt ou tard, il lui « donnerait du bout de sa canne ». D'après Pater, au contraire, c'est Lesnes qui, le premier, lui aurait adressé des insultes; il en aurait répondu d'autres, mais ne l'aurait pas touché. Bref, Lesnes, peu satisfait, assigna à son tour Pater devant le magistrat pour le 16 février, greffant ainsi une affaire d'injures sur le différend civil qui les séparait déjà [3].

Nous ne savons ce que devint cette seconde instance, mais la première n'eut pas pour notre sculpteur une issue favorable. Privé de toute preuve écrite ou testimoniale, il fut contraint de recourir aux moyens désespérés de l'interrogatoire sur faits et articles et du serment décisoire. Digne émule de l'Intimé, des *Plaideurs* de Racine, son procureur, Boucher, accoucha d'un grimoire farci où les citations du Digeste alternaient avec celles de saint Matthieu, et cet amphigouri saugrenu n'améliora point la cause. Aussi, par décision du 22 août 1714, Pater fut-il débouté de sa prétention et condamné aux dépens.

[1] *Coutumes de Valenciennes*, art. 1 et 194.

[2] Décrit par Louis Cellier dans ses *Recherches sur les institutions politiques de la ville de Valenciennes*, publiées en 1873.

[3] Toutes les pièces relatives à ce procès existent en minutes aux Archives municipales de Valenciennes.

Pendant ces débats, il avait terminé sa restauration de la vieille statue de Notre-Dame du Puy. L'image fut aussitôt confiée à un habile orfèvre, nommé Crétu, qui la recouvrit de trois cents onces d'argent ; et, le 25 juin 1715, au milieu de grandes fêtes, elle fut réintégrée processionnellement à Notre-Dame de la Chaussée.

Mais ce n'était là que la première partie du plan adopté, et vers 1718 ou 1719, les confrères le complétèrent en faisant exécuter « deux figures d'anges, de la hauteur d'environ deux pieds, « qu'ils placèrent à côté de l'image de la Sainte Vierge ». Revêtus d'argent, ces anges, aux ailes étendues et dorées, reposaient sur les pointes d'un croissant de vermeil qui passait sous les pieds de la Vierge, et, dans une attitude gracieuse, ils la tenaient sous les bras afin de l'enlever au ciel.

Plus tard, ayant à faire exécuter en bois couvert d'argent les bustes de sainte Victoire et de sainte Marguerite, la confrérie ne voulut pas s'exposer une seconde fois à des difficultés avec le colérique sculpteur. Elle s'adressa donc à Gillis. Mais elle n'eut pas à se louer du changement, car, refusés une première fois, les bustes durent être recommencés, et la commande, faite en 1728, ne fut définitivement livrée qu'au mois de novembre 1732.

La statue de marbre et un peu plus petite que nature du *Sauveur du monde,* que garde à Valenciennes l'ancienne église des Jésuites, aujourd'hui placée sous le vocable de saint Nicolas, est contemporaine des travaux dont nous venons de raconter l'histoire. D'après Louis Cellier, elle porte la date de 1717 [1]. Vêtu d'une tunique et d'un large manteau qu'il relève sur la hanche gauche en y appuyant le globe terrestre, le Christ, par l'attitude de sa main droite portée en avant aussi bien que par l'expression de ses traits, semble prendre pitié des douleurs de la terre. Quoique la figure soit un peu courte, l'ample jet des draperies, dessinant les formes et les ornant sans les écraser, est d'un bon effet décoratif. Ajoutons que, taillés par plans avec vigueur et décision, les mains et les pieds indiquent un homme qui ne tremblait pas devant le marbre.

Non sans vraisemblance, on a attribué à Pater les sculptures de la porte de Fresnes, à Condé-sur-l'Escaut, sculptures brutalement détruites en 1881 par le Génie militaire. La redoute de cette porte

[1] La place qu'elle occupe ne nous a pas permis de vérifier ce fait.

ayant été, à ce que nous apprend le duc de Croy [1], élevée de 1714 à 1718, l'ornementation qui nous occupe datait sans doute du même temps. Dans des niches à bossages, surmontées de riches ornements, elle comprenait deux statues d'*Hercule* et de *Minerve*, symbolisant la force et la sagesse, lieu commun sculptural souvent employé pour la décoration de semblables édifices, et dont la porte des Malades ou de Paris, construite à Lille en 1682, nous offre encore un exemple. L'habileté de l'exécution et la lourdeur des figures confirmaient ce que nous connaissons du style de Pater. Taillées dans un calcaire très-tendre qu'avaient envahi les mousses et d'autres végétations parasites, elles étaient en fort mauvais état; mais, à l'entrée d'une place de guerre, elles n'en présentaient pas moins un aspect grandiose qui aurait dû les préserver [2].

Le chef-d'œuvre de Pater était le buffet d'orgue de Notre-Dame-la-Grande, d'une ornementation riche et compliquée, où, nous dit Hécart [3], « on voyait des anges en ronde bosse qui ne paraissaient « soutenus que par leurs ailes », et qui, d'après le même auteur, « faisaient l'admiration de tous les étrangers ». Nous ne savons à quelle date il fut exécuté, pas plus qu'un second buffet d'orgue, presque aussi remarquable, destiné à l'abbaye de Saint-Jean. Ces deux importants ouvrages ont péri avec les monuments qui les renfermaient, et sans que le moindre fragment nous en soit parvenu.

Antoine Pater n'aurait pu seul venir à bout de telles entreprises. Aussi se fit-il de bonne heure aider par bon nombre d'ouvriers et d'apprentis. Parmi ceux-ci, nous avons, à diverses époques, relevé les noms de Nicolas Galliar, de Philippe Villers, de Jacques-Joseph Leblond, de Pierre Léger et de Jean Messagner. Mais, à l'exception du troisième, qui fut admis chez le sculpteur en 1714 et dont nous aurons à dire plus tard quelques mots, aucun ne mérite d'arrêter un seul instant la marche de l'histoire.

[1] Dans son *Histoire de Condé*, manuscrit conservé à la Bibliothèque de Valenciennes, n° 567 du Catalogue.

[2] Le souvenir de cette porte a été conservé par une toile du peintre Louis Rossy, placée au Musée de Valenciennes.

[3] *Sculptoriana et scalptoriana*, manuscrit de la Bibliothèque de Valenciennes, n° 436 du Catalogue.

III

FILS D'ANTOINE PATER.

Tandis qu'Antoine Pater exécutait ou préparait ces œuvres, quatre nouveaux enfants lui étaient nés et avaient grandi dans la maison qu'il habitait alors rue de Tournay, près du couvent des Carmes, à peu près à l'endroit où s'ouvre aujourd'hui un quartier de cavalerie. C'étaient quatre fils : Jean-Baptiste, baptisé le 29 novembre 1695 ; Jean-François-Joseph, baptisé le 16 mars 1698 ; Jean-François, baptisé le 29 septembre 1700, et Michel-Joseph, baptisé le 25 septembre 1703, tous à l'église Saint-Jacques.

Leur sort devait être des plus variés. Le dernier se fit moine, et devint prieur de la Chartreuse de Neuville, près Montreuil-sur-Mer ; Jean-François cultiva l'art de son père, sans toutefois hériter de son talent ; et Jean-François-Joseph mourut, croit-on, en bas âge.

Quant à Jean-Baptiste, ce fut plus tard l'aimable peintre qui devait continuer les enchantements de Watteau.

Nous n'avons à raconter pour le moment ni son éducation valenciennoise chez un nommé Jean-Baptiste Guider, ni son premier séjour à Paris dans l'atelier du maître suprême des fêtes galantes, ni surtout les innombrables procès qu'après son retour dans sa ville natale il intenta ou subit. Par un amour-propre assez étrange, il s'entêta en effet à vouloir peindre sans se faire recevoir franc-maître dans la corporation de Saint-Luc. De là des poursuites de celle-ci pour violation de l'art. 31 de ses statuts, et une défense désespérée qui se transforma souvent en offensive. Antoine Pater prit une part des plus actives à ces péripéties judiciaires, qui se déroulèrent successivement devant le Magistrat de Valenciennes, le conseil provincial du Hainaut et le parlement de Flandre. Finalement, le père et le fils durent se soumettre, et, par une transaction qui termina les hostilités, Antoine Pater fut contraint d'accepter pour Jean-Baptiste la plus humiliante des conditions : l'irrévocable défense de « travailler de la peinture dans la ville et banlieue « d'icelle sous quelque prétexte que ce puisse être [1] » !

[1] La teneur de cette transaction, dont nous n'avons malheureusement pas le

Nous ne raconterons pas non plus le second séjour de Jean-Baptiste Pater à Paris, sa réconciliation avec Watteau, son entrée à l'Académie, l'exécution des nombreux travaux qui lui valurent une renommée européenne, et sa mort prématurée. Ces sujets ont été traités par nous avec détail; mais ils comportent de longs développements qui ne sauraient leur être accordés ici. Mieux vaut donc les taire que les mutiler.

Disons seulement que, selon toute vraisemblance, Antoine Pater et Élisabeth Defontaine accompagnèrent leur fils lors de son premier voyage à Paris, et que ce fut alors que, pour faire honneur à ses hôtes, Watteau exécuta, outre le beau portrait du sculpteur que possède aujourd'hui le Musée de Valenciennes, celui d'Élisabeth Defontaine, qui, par malheur, s'est perdu.

IV

FIN DE LA VIE D'ANTOINE PATER.

Pendant que Jean-Baptiste Pater s'était définitivement installé à Paris, Antoine Pater avait continué à Valenciennes son métier de sculpteur. Après avoir longtemps habité comme presque toute sa famille le territoire de la paroisse de Saint-Jacques, il avait changé de logement et était allé demeurer sur celui de la paroisse Saint-Géry. Auprès de lui était resté son second fils, Jean-François, qui, épris d'une jeune voisine du nom de Marie-Anne Duhamez, lui octroya, le 20 avril 1723, sans l'intervention préalable des autorités ecclésiastiques, un petit-fils de contrebande.

Le 10 décembre 1726, Antoine Pater reçut, moyennant le prix de 200 livres tournois, la commande de quatre stalles et de diverses boiseries pour le chœur de l'église paroissiale de Saint-Nicolas, située dans la partie haute de la ville. L'ouvrage fut achevé et mis en place pour les Pâques de l'année suivante [1].

Jean-François Pater se fit recevoir franc-maître en 1731. D'après une tradition que rien ne permet de révoquer en doute, il

texte, se trouve analysée dans un article des comptes de la corporation pour l'exercice 1717-1718.

[1] Le marché relatif à cette commande est conservé aux archives de Valenciennes.

aurait, avec son père, exécuté les sculptures ornementales de la nouvelle porte de Cambrai, dite aujourd'hui de Famars, qui existent encore à Valenciennes [1].

Telle qu'elle est figurée sur plus d'un ancien plan, la vieille porte de Cambrai montrait du côté de la campagne deux tours en poivrières, flanquant un bâtiment percé d'une seule ouverture au rez-de-chaussée et de trois fenêtres à l'étage. Elle disparut immédiatement après la conquête française, lors des remaniements exécutés par Louis XIV dans les fortifications, et fut remplacée par une construction de style classique décorée vers l'extérieur de quatre pilastres doriques occupant toute la hauteur de l'édifice, et supportant un fronton triangulaire [2].

Sur la clef de son arc principal est écrite en relief la date de 1683. Mais il faut admettre que l'on se borna alors au gros œuvre; que la guerre de la ligue d'Augsbourg, puis celle de la succession d'Espagne firent suspendre les travaux, et que, par suite du manque d'argent, les pierres épannelées attendirent longtemps encore après les débuts du règne de Louis XV la décoration à laquelle elles avaient droit.

Entièrement conservés entre 1701 et 1724, les comptes du Génie de la place de Valenciennes nous montrent que rien ne fut fait avant cette dernière date. Les travaux ne durent même, suivant nous, être exécutés qu'après 1731, puisque jusque-là, faute d'avoir fait agréer son chef-d'œuvre, Jean-François Pater ne pouvait devenir publiquement l'associé de son père [3].

Derrière ses quatre pilastres doriques, la nouvelle porte de Cambrai possède, comme l'ancienne, un rez-de-chaussée et un étage. Au rez-de-chaussée, dans l'entre-colonnement central, se creuse, précédé d'un pont-levis, le passage voûté qui permet

[1] Cette tradition est rapportée par Potier dans son *Catalogue du Musée de Valenciennes*, ainsi que par Pierre Hédouin, qui la tenait de M. Bertin, pharmacien, dont Antoine Pater était le trisaïeul.

[2] L'aspect général de ce monument est assez fidèlement reproduit dans deux petites toiles du peintre Coliez, conservées au Musée de Valenciennes.

[3] Cette hypothèse est la seule qui mette la tradition en accord avec les documents certains. Dans sa brochure sur *Watteau*, Louis Cellier parle des sculptures de la porte de Cambrai comme exécutées en collaboration par Antoine et François Pater. Mais dans ses *Prévôts de Valenciennes*, il place l'événement en 1683. Il oublie qu'à cette date Antoine n'était âgé que de treize ans, et que François ne devait naître que dix-sept ans après.

d'entrer en ville. Les deux artistes le surmontèrent d'un vaste cartouche destiné à recevoir une inscription. Quant aux entre-colonnements extrêmes, ils y placèrent quatre trophées soutenus par de larges rubans verticaux que fixent, à l'étage, de simples nœuds et, au rez-de-chaussée, des têtes de lion. Ces trophées se composent d'armures, de carquois, de lances et de boucliers. Plus riches, ceux du bas se distinguent par des boucliers de forme ovale sur lesquels, conformément au lieu commun habituel, les deux collaborateurs figurèrent d'un côté Hercule et de l'autre Minerve. Ils embellirent le fronton des armes de France, et, pour que rien ne détonnât dans l'édifice, ils y ajoutèrent, du côté de la ville, deux trophées d'un style analogue, avec trois énormes clefs d'arc richement décorées.

Exécutés en très-bas relief sur fond de bossages, tous ces ornements sont parfaitement entendus. Les trophées, par leurs dispositions, rappellent ceux du recueil que, vers la même époque, Dumont le Romain a fait graver par Blondel[1], ressemblance qui ne paraîtra peut-être pas absolument fortuite si l'on songe aux rapports qui ont existé entre Jean Dumont et Jean-Baptiste Pater, rapprochés de ce fait qu'après avoir longtemps parcouru le monde, le vieux sculpteur Pierre Dumont, père du premier, revint dans sa ville natale, où il mourut le 28 janvier 1737. Taillées dans un calcaire très-tendre, et plusieurs fois repeintes et grattées, ces sculptures se trouvent par malheur en si déplorable état qu'elles ne seront bientôt plus qu'un souvenir.

Quelques années après les avoir achevées, Pater fut chargé d'un petit travail dans des circonstances assez curieuses.

Le 8 septembre 1737, les fruitiers de Valenciennes assistaient, comme tous les autres corps de métiers, à la procession du saint Cordon. Par quelle pieuse fantaisie avaient-ils choisi pour patron saint Christophe, le bon géant, si populaire au moyen âge qu'on pensait qu'il ne pouvait arriver malheur à celui qui une fois l'avait aperçu dans la journée? C'est ce qu'il serait impossible de dire. Mais son image était faite d'un bois tellement vermoulu qu'à la

[1] *Livre de nouveaux trophez inventez par J. Dumont le Romain et gravés par J. B. Blondel, avec privilége du Roi.* Le frontispice, dessiné par Oppenort, est gravé par Huquier. Ce recueil se compose de 6 planches contenant chacune deux trophées des arts, des sciences, de la guerre, etc.

grande stupéfaction de ses porteurs, elle tomba en poussière pendant la marche. Pour comble de tristesse, les membres de la corporation étaient si pauvres et leur caisse si vide qu'ils désespérèrent un instant de pouvoir réparer le désastre. Néanmoins, ils finirent par découvrir un expédient : tous les ans, le veille de leur fête patronale, ils buvaient ensemble deux tonnes de bière; ils firent momentanément vœu de sobriété, et l'un d'eux, Pierre Carlier, qui joignait à son commerce de fruits l'entretien des prisonniers de la ville, consentit à avancer les fonds nécessaires, moyennant l'encaissement de la valeur des deux tonnes, et le don de trois chemises pour ses protégés. Le 11 décembre 1737, la corporation sollicita donc du Magistrat de Valenciennes l'autorisation de traiter sur ces bases avec Pierre Carlier, et de faire tailler la nouvelle statue d'après un dessin joint à la requête [1].

Le sculpteur auquel ils s'étaient adressés n'était autre que Jacques-Joseph Leblond, reçu franc-maître en 1722, et que nous avons vu figurer en 1715 parmi les apprentis de Pater. Médiocrement pourvu de talent, il avait le rare mérite de ne se faire aucune illusion sur sa valeur personnelle, et, sans honte, de recourir à ses confrères lorsqu'il se trouvait embarrassé. Dans la circonstance, il demanda donc à son maître le double projet d'un soubassement pour la statuette, et y rapporta après coup la figure du saint, qu'il avait imitée d'une belle statue conservée dans l'église actuelle de Saint-Nicolas. Ce joli dessin, signé d'Antoine Pater, a été volé en 1871 au Musée de Valenciennes, auquel il avait été offert par Louis Cellier. Espérons que, pris de remords, son ravisseur anonyme nous le rendra quelque jour.

En 1748, le jeune Valenciennois Jacques Saly, le premier entre tous ses compatriotes, obtint le prix de Rome. Ancien élève de ce Gillis qui avait supplanté Pater dans les bonnes grâces de la confrérie de Notre-Dame du Puy, et qui avait, après lui, exécuté des figures au beffroi, il avait peut-être aussi, malgré la rivalité des deux maîtres, pris des conseils de Pater. Ce qui est certain, c'est que, reçu comme un triomphateur par le Magistrat, il profita de son séjour à Valenciennes pour y modeler le buste du vieil artiste.

[1] Louis Cellier, *Saint-Christophe et les fruitiers de Valenciennes : Revue agricole, industrielle, littéraire et artistique*, t. XXIII.

Au lieu de le représenter en toilette de visite, comme autrefois Antoine Watteau, il le prit dans son déshabillé d'intérieur ; une chemise entr'ouverte et un bourgeron de travail remplacèrent donc l'habit de cérémonie; un simple foulard noué autour du crâne, la vaste et cérémonieuse perruque. Mais les changements les plus graves résultèrent de la différence des temps. Déjà très-gros dans le portrait de Watteau, son nez avait tourné à la trogne; les rides de son front s'étaient encore creusées, et sa bouche sans dents avait été tirée vers la gauche par quelque récente apoplexie. Il avait pris ainsi un air hargneux et féroce, absolument en accord avec ce que nous savons de la rudesse de son caractère. Saly le saisit sur le vif; bien qu'âgé seulement de vingt-trois ans, il fit de son buste un véritable chef-d'œuvre que n'ont surpassé ni Houdon, ni les Caffieri dans leurs plus parlantes terres cuites, et devant lequel j'ai vu Carpeaux passer des demi-heures entières en contemplation.

Malgré les années, Pater exerçait toujours son art et prenait encore des apprentis. C'étaient, en 1723, Pierre-Joseph Carrez ; en 1725, Jean-Chrysostome Foucart; en 1735, Pierre-André Legrand ; enfin, en 1741, Christophe Denain. Depuis longtemps aussi il était rentré en grâce auprès de ses confrères. Dès 1727, il avait de nouveau été élu maître juré adjoint au connétable, et le même honneur lui avait encore été attribué dix ans après. Enfin, devenu le doyen des sculpteurs, la corporation, pour marquer par un acte solennel l'oubli des vieilles rancunes, l'élut connétable à la Saint-Luc de 1740, et le maintint dans cette fonction jusqu'à celle de 1743.

Comme beaucoup d'anciens révolutionnaires passés au pouvoir, Pater eut alors à faire respecter les règlements dont il avait jadis avec tant de vigueur combattu l'application. Assez paisible, son règne ne fut guère marqué que par les cérémonies habituelles où le connétable jouait le premier rôle : visite chez les maîtres pour la surveillance des apprentis; inspection et réception des chefs-d'œuvre; élection des nouveaux membres; services funèbres et obits en l'honneur des décédés ; procession annuelle du 8 septembre, où, suivis des dabouseurs et des verriers, figuraient les peintres et sculpteurs selon leur rang de réception à la maîtrise, « chacun « avec une verge de cinq pieds de long peinte couleur bleu, semée « d'écussons d'argent » ; enfin, fête du patron avec sermon payé

par le corps et procession du « vénérable Saint-Sacrement » éclairé de trois torches ornées des blasons de Saint-Luc. Pater dut goûter avec d'autant plus de volupté les honneurs attachés à ses fonctions qu'on les lui avait fait attendre davantage, et qu'il avait pu désespérer d'en jouir jamais.

Les dernières années de l'artiste furent, à ce qu'il semble, troublées par des dissensions domestiques. Après avoir jeté ses gourmes, et appliqué le principe populaire d'après lequel « il faut que jeunesse se passe », Jean-François avait voulu se ranger et épouser non point la bien-aimée de son adolescence, mais une autre jeune femme nommée Thérèse Benoît. Celle-ci était couturière en noir de son état, en même temps que fille d'un petit perruquier. De là fureur d'Antoine, qui, indigné de cette mésalliance, ferma sa porte à son fils et à sa bru. L'aïeul irrité ne l'entr'ouvrit même que dans des circonstances exceptionnelles à ses petits-enfants, lesquels furent pour le moins au nombre de six[1].

Au milieu de ces tristes incidents, la mort approchait à grands pas. Le 4 février 1746, elle enleva Jeanne-Élisabeth Defontaine, après plus d'un demi-siècle de mariage. C'était un avertissement pour Pater, qui, fortement décrépit, ne survécut pas longtemps à son antique compagne, et disparut lui-même le 24 février 1747, peu de temps après que son fils Jean eut été choisi pour l'un des maîtres jurés de la corporation des peintres et sculpteurs[2].

Ses funérailles furent célébrées dans l'église Saint-Géry, avec les honneurs prévus par l'article 41 des statuts de cette corporation. Précédés de deux torches portant le blason de Saint-Luc, le con-

[1] Ces dissentiments de famille ont été rapportés par Pierre Hédouin, d'après le récit de M. Bertin. Nous ne savons où fut célébré le mariage de François Pater, dont nous n'avons pas retrouvé l'acte. Quant à ses enfants, ce furent :

1° Antoine, dont nous ignorons le lieu et la date de naissance, mais qui figure, le 26 février 1747, dans l'acte de décès du vieux sculpteur, avec la qualité de petit-fils;

2° François-Régis, baptisé à Notre-Dame de la Chaussée, le 23 janvier 1738;

3° Euphrosine-Michelle-Josèphe, baptisée dans la même église, le 7 janvier 1740;

4° François-Joseph-Régis, baptisé à Saint-Jacques, le 7 octobre 1744;

5° Angélique-Joseph-Antoinette, baptisée le 4 septembre 1747;

6° Henriette-Joseph, baptisée le 24 septembre 1749, ces deux dernières également à Saint-Jacques.

[2] Son acte d'inhumation lui donne pour prénoms *Antoine-Joseph*, contrairement à son acte de baptême, qui ne lui donne qu'un seul prénom, celui d'*Antoine*.

nétable alors en fonction, l'autre maître juré et les compagnons assistèrent en corps au service de leur confrère, et déposèrent ensuite deux autres blasons sur son cercueil.

Peu de temps après, un tombeau lui fut érigé dans l'église Saint-Géry par les trois survivants de ses enfants; et ils y firent graver sur une plaque de marbre blanc cette épitaphe, que garde aujourd'hui le Musée de Valenciennes :

« ICI REPOSE LE CORPS DU SIEUR ANTOINE JOSEPH PATER, MAR-
« CHAND SCULPTEUR, BOURGEOIS DE CETTE VILLE, DÉCÉDÉ LE 24 FÉ-
« VRIER 1747, AGÉ DE 77 ANS, ET DE JEANNE ÉLISABETH DEFONTAINE,
« SON ÉPOUSE, NATIVE DE BRUAI, DÉCÉDÉE LE 4 FÉVRIER 1746,
« AGÉE DE 80 ANS.

« *Requiescant in pace.* »

Paul FOUCART,
Membre de la Commission des Écoles académiques
de Valenciennes, Correspondant du Comité.

III

JULIEN DE FONTENAY

GRAVEUR EN PIERRES FINES DU ROI HENRI IV

ET SES DESCENDANTS, GRAVEURS ET PEINTRES

AU CHATEAU DE FONTAINEBLEAU

Dans la seconde moitié du seizième siècle, Julien de Fontenay exerçait à Paris la profession de marchand lapidaire; fournisseur de la cour, il excellait dans l'art de graver les camées, et lorsqu'il quitta son atelier de la rue Bourg-l'Abbé, ce fut pour être attaché au roi Henri IV, à une époque où sa réputation de graveur n'avait pas de rivale.

Longtemps négligée chez nous, la glyptique avait repris faveur à la Renaissance, grâce à d'heureuses imitations de pierres gravées laissées par les anciens; le travail des gemmes compta alors dans la capitale quelques adeptes, peu nombreux et maintenant ignorés.

Fontenay vint ensuite; laissant de côté les imitations, il produisit des pièces originales dont la perfection devait sauver son nom de l'oubli.

On a gardé mémoire de son nom et de son mérite, mais c'est à peu près tout.

Jal, dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, constate le manque presque absolu de renseignements sur le compte de cet habile artisan; non-seulement les renseignements sont rares, mais le peu qu'on a dit de Julien de Fontenay, basé sur des suppositions, manque d'exactitude. Son identité même est assez mal établie pour qu'on l'ait confondu et qu'on le confonde encore avec Coldoré ou Codoré, un de ses confrères, en faisant des deux graveurs un seul et même personnage.

Les biographes spéciaux, comme Mariette et l'abbé de Fontenai, signalent Coldoré, honoré par Henri IV d'une protection singulière, après avoir gravé une infinité de fois en creux et en relief le portrait du monarque, toujours avec une finesse d'outil sans égale et avec un grand succès pour la ressemblance. Ils supposent que l'artiste a dû produire beaucoup d'autres ouvrages, malheureusement introuvables; — c'est une perte pour les curieux, dit l'abbé de Fontenai, qui ajoute : « Il y a grande apparence que Coldoré est le même que Julien de Fontenay; on lui aura donné ce sobriquet à cause des chaînes d'or pendues au col, dont il était décoré, présents royaux et récompenses ordinaires des artistes et des gens de talent. »

Pure hypothèse, bien entendu, et qui a le tort de porter à faux.

Coldoré est réellement le nom de famille d'un second graveur lapidaire, prénommé Olivier, et non Julien; M. Ph. de Chennevières l'a démontré [1], détruisant ainsi les suppositions de l'abbé de Fontenai, de Mariette et des autres biographes. Le 9 février 1571, Coldoré obtenait du Roi le privilége de « graver et faire imprimer par figures » l'entrée de la Reine à Paris, et ce privilége, qu'on trouve reproduit dans la publication même, porte : « Olivier Codoré, tailleur et graveur de pierres précieuses. »

C'était au temps de Charles IX. Coldoré fut-il honoré plus tard des bonnes grâces de Henri IV? La preuve n'existe pas, et très-probablement on l'a confondu encore avec Julien de Fontenay. M. de Chennevières remarque qu'en 1608, date des premières lettres

[1] *Archives de l'Art français*, t. III, p. 38.

patentes relatives au logement accordé aux artistes émérites sous la galerie du Louvre, Julien est au nombre des privilégiés, en qualité de graveur en pierres précieuses et valet de chambre du Roi, tandis que Coldoré n'y figure pas. C'est que depuis longtemps déjà ce dernier n'était plus là ; s'il vivait encore (et le doute est permis), on peut affirmer qu'il était peu attaché au Béarnais, puisqu'il avait quitté la France dès avant l'année 1600, attiré par la reine Élisabeth en Angleterre, d'où il ne revint pas.

De même qu'on doit distinguer entre les deux artistes, il convient aussi de faire deux parts de leurs productions, et l'on est amené à reconnaître que la plupart des belles pierres des cabinets de Louis XIII et de Richelieu, qui émerveillaient Mariette, — ces portraits en creux et en relief représentant Henri IV, Marie de Médicis et même Louis XIII, — sont l'œuvre, non de Coldoré, mais bien plutôt de Fontenay et de son fils aîné, qui recueillit une part légitime de la réputation paternelle en continuant ses travaux.

A mon tour, je viens vous communiquer les renseignements nouveaux que j'ai pu recueillir sur cette famille des Fontenay, dont les descendants ont été peintres du Roi et ont résidé de père en fils, pendant plus d'un siècle, à Fontainebleau. Incidemment j'aurai l'occasion de relever les noms de quelques autres artistes, avec lesquels ils étaient en relation.

Le plus célèbre des Fontenay fut certainement le vieux graveur Julien. Son éloignement de Paris à partir de l'avénement de Henri IV, son séjour à Fontainebleau, ignoré de ceux qui ont cherché à s'occuper de lui, n'expliquent-ils pas le manque de détails biographiques noté par Jal? — Instruit de cette particularité, par les relevés d'actes paroissiaux de MM. de Laborde et Tisserant, c'est naturellement de ce côté que devaient porter mes recherches, — assez ingrates d'abord ; mais comme il arrive parfois à ceux qui ne se rebutent pas facilement, le hasard m'est venu un peu en aide.

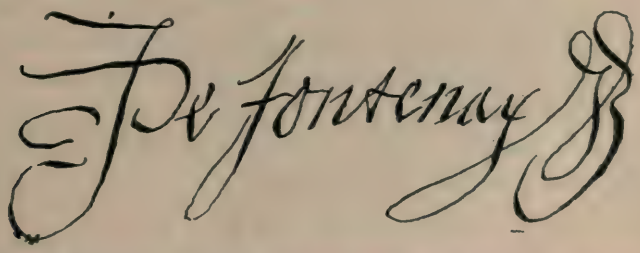
Des actes notariés, trouvés isolément[1], m'ont appris que vers 1565 Julien de Fontenay avait épousé à Paris la veuve d'un de ses confrères nommé Cavillier, mère de deux enfants; qu'il put

[1] Quelques-uns de ces actes sont entre mes mains, et je les destine aux Archives de Seine-et-Marne ; j'ai pu en consulter d'autres, au passage, chez des marchands d'autographes.

s'établir de la sorte rue Bourg-l'Abbé, et que sa situation nouvelle de maître graveur en pierres fines lui permit de mettre en relief toute son habileté et de se faire apprécier à la cour.

Une vingtaine d'années plus tard, le 19 février 1584, Jean Chazerets, notaire au Châtelet de Paris, dressait le contrat de mariage de Marc Cavillier fils, maître lapidaire rue Bourg-l'Abbé, avec Jehanne Hubault, fille de feu Mathieu Hubault, courtier juré en vins, mort en laissant quatre enfants. Par ce contrat nous voyons que Marc était fils de Tassine Le Roulx, veuve de Guillaume Cavillier et remariée à « honorable personne Julien de Fontenay, marchand lapidaire, graveur en pierreryes, rue du Bourg-l'Abbé, paroisse Saint-Leu Saint-Gilles. La future reçoit de sa mère une dot de 66 écus deux tiers, et l'époux stipule un douaire de 33 écus deux tiers d'écu, sol d'or ».

Julien ayant élevé Cavillier fils depuis son extrême jeunesse et dirigé son apprentissage, l'établissait en le mariant. Disons en passant que le graveur en pierreries, qui devait posséder une certaine instruction et écrivait habilement



paraît avoir négligé son pupille sous ce rapport : Marc Cavillier est réduit à apposer *sa marque* au bas de son contrat de mariage, faute de savoir signer. Le même acte mentionne la présence de deux autres membres de cette famille : Georges de Fontenay, marchand lapidaire à Paris, et François Hébert, marchand passementier, marié à Jehanne Cavillier, sœur de Marc.

En cédant la place à son beau-fils, Julien de Fontenay n'entendait pas abandonner la gravure des pierres fines, qui avait fait sa réputation ; au contraire, il avait l'assurance d'être attaché à la maison du Roi. Les événements purent le laisser quelques années dans l'attente, la Ligue forçant les artistes au repos jusqu'au retour de la paix et du luxe ; mais dès l'avénement de Henri IV le graveur

est installé au château de Fontainebleau, rendez-vous et école d'artistes en tous genres.

A partir de 1590, il figure sur les états de dépenses de la maison royale, et on l'y retrouve pendant vingt ans [1].

En 1594, « Jullian de Fontenay, graveur du Roy en son chasteau de Fontainebleau », achète des terrains joignant la seigneurie du Monceau-Avon. Le 8 mai 1595, il assiste avec les peintres Roger de Rogery et Ambroise Dubois au contrat de mariage [2] de Barthélemy Tremblay, sculpteur, qui épousait quatre jours après, — le 12 mai, à l'église d'Avon, — Anne Dubreuil, sœur de Toussaint Dubreuil, peintre et valet de chambre du Roi.

Son nom se reproduit à maintes reprises dans les registres de cette paroisse d'Avon, dont dépendaient alors le bourg et le château de Fontainebleau. Le 23 août 1595, c'est « honeste homme Jullien de Fontenay » ; le 3 juillet 1596, « M. de Fontainey » est qualifié graveur du Roi ; l'année suivante, « graveur en pierres précieuses » ; en 1600, il est devenu valet de chambre de Sa Majesté. Enfin, nous savons qu'en 1608 il est gratifié d'un logement au Louvre, bien qu'il ne résidât pas habituellement à Paris ; son talent le plaçait au rang des artisans les plus renommés et des plus excellents maîtres du royaume, selon les expressions des lettres patentes elles-mêmes.

Michel de Marolles, abbé de Villeloin, dans ses *Quatrains à quelques peintres, sculpteurs et ingénieurs logez dans les galeries du Louvre,* cite des orfèvres-ciseleurs et n'a garde d'oublier

Julien de Fonteine en ses joyaux si rare.

Par malheur, la plupart de ces joyaux n'existent plus, ou du moins sont depuis longtemps introuvables. Ces camées, ces bagues (comme on appelait toute espèce de bijoux), où Fontenay avait gravé non-seulement l'image du souverain et des portraits commandés, mais de petites scènes, des figures de Mars, de Minerve, de Lucrèce, que sont-ils devenus ? Il y en avait au dix-septième siècle dans le cabinet du Roi, dans les collections de Mazarin, de Richelieu, et chez quelques curieux comme l'académicien Ballesdens, qui nous apprend cette particularité dans une lettre à M. de Coislin ;

[1] Arch. nat., KK, 151 ; Z, 1341.
[2] Devant Bluceau, notaire à Fontainebleau.

on sait que, par testament, l'abbé Ballesdens gratifia ses amis Mézeray, Perrault, Benserade, Quinault, de bagues en or avec les portraits en cornaline de Henri IV, de Marie de Médicis, de « feu M. le Chancelier », et d'autres personnages « en relief d'agathe ».

Les pierres précieuses sont trop exposées, trop faciles à déplacer, trop sujettes à disparaître, pour qu'on en puisse suivre la trace comme s'il s'agissait d'un tableau ou d'un monument de sculpture. Le château de Fontainebleau, qui a eu jadis une riche collection de pierres gravées, mentionnée dans l'inventaire dressé après la mort de François II, n'en possède plus depuis longtemps. Dès 1562 ce trésor avait été expédié au château de la Bastille, pour qu'il fût plus en sûreté, et déjà l'on constatait la disparition d'un certain nombre de curiosités; à ce moment, les œuvres de Fontenay n'étaient pas encore représentées dans le cabinet du Roi, mais il en était autrement quarante ans plus tard, quand on mit en gage les *bagues* de la couronne, que Henri IV veut dégager en 1605, parce que, écrit-il au chancelier Bellièvre, « j'en ay esté prié par la Reyne ma femme, qui affectionne cela [1] ».

Sans doute le graveur du Béarnais avait encore bon nombre de ses camaïeux d'agate en basse-taille, de ses portraits en pierreries ornant des armes, des pièces d'orfévrerie et des bracelets, parmi les gemmes gravées dont Anne d'Autriche confiait la garde à Marie de La Haye, veuve d'Alexandre Courtois, et parmi celles que Louis XIV fait rapporter en 1664 de Paris à Fontainebleau, en payant 300 livres de gratification aux gardes du corps qui les accompagnent.

Cent ans après, l'abbé de Fontenai regrette les merveilles disparues, créées par le vieux graveur.

A peine le cabinet des médailles et antiques de la Bibliothèque nationale possède-t-il aujourd'hui quelques camées et intailles attribués, dans le catalogue publié en 1858, à notre artiste toujours confondu avec Coldoré. Ce sont des représentations de Henri IV, en pied, d'après Porbus, au revers d'un camée antique, — en buste, avec armure et tête laurée, — en Hercule (nos 32, 326, 2490 du catalogue). On pourrait donner la même attribution, sans trop se

[1] *Correspondance de Henri IV*, lettre datée de Saint-Germain en Laye, le 25 juin 1605.

hasarder, au camée d'une conservation médiocre, mais d'un travail exquis, où sont réunis les deux bustes de Henri IV et de Marie de Médicis (n° 334), et au portrait de la même reine catalogué sous le n° 335. Il est très-présumable, au contraire, qu'Élisabeth d'Angleterre représentée sur une sardonyx montée en or (n° 371), et attribuée, comme les pièces que nous venons de citer, « à Julien de Fontenay, dit Coldoré », est réellement d'Olivier Coldoré, aussi bien que les pierres cataloguées n°s 372 et 373.

On voit combien sont rares les jolis camées qui nous restent de Julien de Fontenay. A défaut de l'œuvre, contentons-nous de connaître un peu mieux l'artiste.

Outre les deux enfants de son confrère Cavillier qu'il avait élevés, en épousant la mère, Fontenay eut lui-même de Tassine Le Roulx tout au moins deux fils et une fille, — établis à Fontainebleau dès les premières années du dix-septième siècle. Son fils aîné, Claude, est graveur et officier de la vénerie royale; le second, prénommé Jean [1], a une charge de sergent à la prévôté; sa fille Jeanne avait épousé Roger Lenoir, peintre occupé au château, filleul et élève de Roger de Rogery. En 1600, Julien est parrain de Gabrielle Lenoir, sa petite-fille, et le 26 juin 1604 il présente encore à l'église d'Avon Julien Lenoir, son petit-fils, dont le peintre Jean de Hoëy est second parrain.

D'après Jal, qui s'appuie sur les comptes de la maison du Roi [2], le graveur en pierreries de Henri IV recevait seulement 33 livres tournois de gages annuels; c'était modeste, mais il y avait des avantages particuliers en faveur des commensaux attitrés, comme l'exemption des tailles, des aides, du logement et de l'entretien des gens de guerre; se trouver à l'abri des procès si fréquemment intentés par la corporation des orfèvres aux lapidaires, merciers et fourbisseurs, n'était pas un des priviléges les moins appréciés. D'ailleurs, l'artiste touchait, à part la rémunération de ses travaux, assez productifs si l'on en juge par ses acquisitions successives de maisons, terres et vignes, de 1600 à 1605, dans le Gâtinais, — à Fontainebleau, à Samois, à Achères, à Cély, à Saint-Germain-Laval.

[1] Le jeudi 28 mai 1620, on baptise à Avon un fils de « Jehan de Fontenet » et d'Anne Mazurier; parrain, Jehan Pérot, sergent pour le Roi en sa forêt de Bière; marraine, « Jehanne de Fontenet ».

[2] Arch. nat., KK, 151, et Z, 1341.

Né avant 1540, l'âge lui imposait de mettre sa vieillesse à l'abri du besoin; en même temps il ajoutait à la dot de ses enfants. En 1604, il abandonne à sa fille une maison à Achères, avec quatre arpents de dépendances, sans autre charge que l'acquit des cens dus au seigneur du lieu [1]. L'année suivante, étant à Paris le 30 décembre 1605, « honorable homme Jullian de Fontenay, vallet de chambre du Roy et son graveur ordinaire en pierres précieuses, demeurant à Fontainebleau, de présent logé au bout du pont Saint-Michel, derrière la barrière des Sergents, chez ung verrier », transporte à son fils Claude, commissaire des toiles de chasses, tentes et pavillons de la vénerie du Roi à Fontainebleau, les bâtiments, masure et héritages qu'il possède à Saint-Germain-Laval, près Montereau, au lieu dit le Parc-Auchou ou la Blésoterie. A cet abandon, le graveur ajoute 300 livres d'argent comptant, à charge par son fils de « construire lieux manables en ladite masure [2] ».

Julien de Fontenay survécut peu à Henri IV. Le 5 février 1610, il est encore témoin avec Jean de Hoëy d'un marché souscrit par le maçon Tartaize, qui s'engage à édifier des bâtiments sur un terrain de la rue de la Vielle-Poste, à Fontainebleau, que le monarque avait concédé par brevet du 10 mai 1609 à Louis Lefèvre de Caumartin, à charge de bâtir. A ce moment il disparaît, — à soixante-dix ans environ. Nous n'avons pas trouvé à Avon-Fontainebleau la date de son décès, mais son nom cesse de figurer en 1611 sur les états de la maison du Roi. Est-il mort au logement qui lui était concédé depuis trois ans aux galeries du Louvre? Jal n'a pas relevé ce renseignement.

Les archives d'Avon et des actes notariés provenant des notaires de Fontainebleau au dix-septième siècle nous permettent de suivre la trace de Claude de Fontenay fils aîné, qui a acquis à son tour des biens dans la contrée.

La charge de vénerie dont il était pourvu donnait sans doute peu de soucis au titulaire, puisqu'il exerçait comme son père l'art de graver les pierres précieuses, et avec assez de succès pour lui succéder comme graveur du Roi.

[1] Contrat reçu par Esmé Bluceau, notaire à Fontainebleau.

[2] Arch. de Seine-et-Marne, B, 432. — Contrat devant Ruperault et Thévenin, notaires à Paris.

Le mardi 30 décembre 1608, Claude de Fontenay signant à Avon l'acte de baptême de Claude Brossard, est qualifié honorable homme, sans indication de profession; mais en 1614, le 7 septembre, il prend sa qualité de graveur du Roi en assistant, comme témoin, au contrat de mariage de Jean Jollivon, cultivateur à Cély (devant Morlon, notaire). Le 1er mars suivant, devant le même notaire, Claude Tulleu, « femme de honorable homme Claude de Fontenay, graveur en pierres précieuses à Fontainebleau », ratifie le bail consenti par son mari à Jean de Montigny, écuyer, seigneur du fief de Pailly, de 120 arpents de terre, 15 arpents de bois et 2 arpents de pré, appelés le Parc aux choux, dans la paroisse de Saint-Germain-Laval, moyennant une somme annuelle de six vingt onze livres cinq sols.

Aussi bien que son office de commissaire des toiles de chasse en la capitainerie de Fontainebleau, les travaux de gravure de Claude de Fontenay lui laissaient des loisirs. Il était, paraît-il, entendu en affaires, possédait quelque goût pour la chicane, et utilisait cette aptitude, — qui étonne un peu chez un artiste, — en se chargeant de défendre les intérêts de ses amis et de diriger leurs procès. C'est du moins ce qu'il fit pour une demoiselle Marie Robert, poursuivant contre Guillaume Grongnet la nullité de son mariage, tour à tour devant la prévôté de Fontainebleau, devant l'officialité de Sens et ensuite au parlement de Paris. Fontenay suivit l'affaire tout au long, à la satisfaction de sa mandante, ainsi qu'il résulte d'un acte reçu par le notaire Morlot le 18 juin 1626, où le graveur en pierreries rend compte de sa mission, de l'emploi « des deniers cy-devant mis en ses mains pour subvenir aux frais de poursuites », et finalement donne quittance de six vingts livres lui revenant pour avances, frais de voyages « et sallaires » à raison des soins donnés non-seulement au dernier procès, mais « encore en toutes et chacune les autres affaires où il a vacqué pour ladite Marie Robert ».

Ailleurs, il assiste comme conseil les membres de la famille Testu, avec laquelle il est en parenté. Le 28 décembre 1626, il signe avec Mathurin Testu père, sculpteur, au contrat de mariage d'un pêcheur de Samois (Morlon, notaire), qui reconnait être le débiteur de ce dernier. Nous le retrouvons à la même époque en compagnie du fils Testu et de Marc Cavillier, — le lapidaire de la

rue Bourg-l'Abbé, son frère de mère, qui, lui aussi, était venu habiter Fontainebleau et qui y finit ses jours [1].

En 1644, on voit figurer Claude de Fontenay, avec sa qualification de graveur du Roi en pierreries, dans des pièces judiciaires de la prévôté de Samois et Fontainebleau; il est dit âgé de soixante-dix-sept ans ou environ [2], et signe une déposition comme témoin.

Il était donc né vers 1567, alors que sa famille habitait Paris. Marié, comme nous l'avons vu, à Claude Tulleu [3], il eut un fils, né à Fontainebleau en 1619, et portant ce même prénom de Claude; celui-ci, élève des de Hoëy et des Dubois, devint peintre et graveur.

En 1543-1544, Claude II de Fontenay était occupé, sous la conduite de Simon Vouet, à la décoration du vestibule situé au bout de la galerie de la Reine; on l'employa à l'ornementation de la chambre à coucher du Roi, — transformée plus tard, — aux arabesques de l'ancien cabinet du Roi, peintures remplacées sous Louis XV par des figures allégoriques de Boucher.

Il ne quitta pas le château de sa ville natale, où il travailla habituellement dans la suite, avec les fils d'Ambroise Dubois, à la conservation et à la restauration des anciennes peintures.

C'est tout ce que nous avons pu savoir, et ces données ne permettent guère d'apprécier le mérite de l'artiste.

N'est-ce pas sous le nom des maîtres que sont connues les grandes pages décoratives du château? Toutes les peintures

[1] Marc Cavillier était, en 1625, marguillier proviseur de la paroisse d'Avon. Veuf de Jeanne Hubault, il avait épousé Jeanne Sobrillard, et tous deux sont morts avant 1633; leur fils, Gabriel Cavillier, épousa à Avon, le 30 octobre 1633, Louise Bourdaize, et devint greffier des notifications en la prévôté de Fontainebleau.

[2] Les recherches dans les registres d'Avon, pour retrouver la date du décès de Claude de Fontenay, fils de Julien, sont restées sans résultat. Les cahiers de *mortuaires* du milieu du dix-septième siècle, outre les lacunes qu'ils présentent, sont rédigés de telle sorte que l'insuccès des recherches n'a rien de surprenant; en voici un spécimen :

« Le mardy Xme (septembre 1658) a esté enterré dans la grande église (c'est-à-dire à Fontainebleau, où une église venait d'être construite) une damoiselle Comédienne du Roy. — Le 14e 7bre, le quisinié de M^r^ l'euesque du Puitz, dans la grande église. — Le mesme jour a esté enterré ung pauvre homme de la Cave Coignard. »

[3] C'est ainsi qu'elle a signé plusieurs actes notariés. Elle est appelée Claudine Tuleu dans l'acte de baptême de Marie Lenoir, à Avon, le 26 septembre 1599.

anciennes ne sont-elles pas attribuées au Rosso, au Primatice, à Nicolo, puis à Ambroise Dubois, à Fréminet, aux de Hoëy? Le souvenir des praticiens que ceux-ci dirigeaient, des élèves qu'ils ont formés et qui sont demeurés après eux, reste tout à fait effacé. Combien, pourtant, parmi ces précieux auxiliaires qui ont joué un rôle actif dans le développement de l'art français, mériteraient d'être recherchés et de sortir de leur obscurité! Mais comment dire la part qui revient aux Voltigean, aux Pintenelle, aux Desboutz, aux Bettou, aux Vernansal, aux Nivelon, aux Fontenay, dans l'exécution des œuvres conçues par les maitres? Admis à collaborer avec eux, après avoir grandi dans ce milieu si favorable au développement du talent, — et bien que qualifiés la plupart peintres du Roi, — ils acceptaient volontiers la condition de rester dans l'ombre, parce que leur situation était sûre. Occupés à demeure dans les châteaux royaux, leur mérite leur créait une indépendance relative; s'ils n'attachaient leur réputation à aucune œuvre, du moins étaient-ils assurés du lendemain (ce qu'ont pu leur envier de tout temps des artistes de valeur), ils élevaient leurs fils dans le goût des arts, en faisaient des peintres à leur tour et parvenaient parfois à agrandir leur petit patrimoine.

Un contrat du notaire Boucher, de Fontainebleau, daté du 10 mai 1647, nous montre Claude II de Fontenay achetant un arpent d'héritage dans la paroisse de Saint-Sauveur-sur-École, de Raphaël Hardoüin, domicilié à Paris, rue Aumaire, et de Marie Gaultier, sa femme. Fort insignifiant par lui-même, ce marché méritait pourtant d'attirer l'attention, et vous me pardonnerez d'ouvrir une parenthèse à propos des vendeurs.

Marie Gaultier, mariée à Paris en 1637, était originaire de Saint-Sauveur-sur-École, village dépendant aujourd'hui du canton sud de Melun, et son mari, Raphaël Hardoüin, était peintre du Roi [1] : c'est le père de l'architecte Jules Hardoüin-Mansart. Les registres paroissiaux de Saint-Sauveur offrent, non-seulement la trace de

[1] La *Biographie Didot* donne à tort le prénom de Jules au peintre Raphaël Hardouin, qui, dans l'acte de baptême de Saint-Sauveur-sur-École, est qualifié peintre du Roi, bourgeois de Paris. L'abbé de Fontenai n'est pas plus exact lorsqu'il dit que l'architecte Jules Hardouin-Mansart était fils d'une sœur de François Mansart. Jules Hardouin était seulement petit-neveu de ce dernier, comme l'indique le *Dictionnaire* de Jal. Une sœur de François Mansart avait épousé Germain

cette famille Gaultier, mais une signature du futur architecte de Louis XIV, qui comparait en qualité de parrain le 22 mars 1659, à quatorze ans. Il est accompagné de sa mère, qui le lendemain est marraine d'un autre enfant.

Revenons à Claude de Fontenay, petit-fils de Julien. Ayant épousé Étiennette Tabouret, fille d'un jardinier du Roi, il fait baptiser à Avon, le 22 août 1653, son premier fils prénommé Claude [1] comme lui, — on affectionnait ce prénom dans la famille. Cet aîné étudiait la peinture sous Claude de Hoëy, son parrain, quand il mourut à vingt ans, en 1673. Il restait alors cinq autres enfants issus du mariage d'Étiennette Tabouret, tous nés à Fontainebleau et baptisés à l'église d'Avon : Marie (10 janvier 1655, parrain Isaac Testu, sculpteur), Marguerite (18 mars 1656), Henri-François (4 octobre 1657, parrain Henri Voltigean, peintre), Jean (28 septembre 1659, parrain Jean Dubois, peintre du Roi) et Étiennette (16 décembre 1660, parrain J. L. de Franqueville, marraine Marie Gilbert, fille du peintre).

Un acte de procédure de la prévôté de Samois-Fontainebleau, daté du 9 janvier 1664, fournit une particularité à noter sur Claude II de Fontenay : il y est qualifié (et c'est une indication unique) peintre en émail. On sait en effet qu'à cette époque les successeurs d'Antoine Cléryssy [2] fabriquaient à Avon des ouvrages

Gaultier, établi à Paris, mais originaire de Saint-Sauveur; ils eurent deux filles, et Marie, la cadette, épousa à vingt-six ans Raphaël Hardouin. Marie Gaultier, devenue veuve, est morte à Paris en 1667. A cette époque, ses fils Jules et Michel Hardouin, « architectes des bâtiments du Roi à Paris, rue de Charenton », possédaient encore à Saint-Sauveur, près de l'église, une maison dont ils passèrent déclaration au terrier de la seigneurie d'Orgenoy. (Arch. de Seine-et-Marne, E, 1456.)

[1] Le curé écrit Claude Fontené.

[2] Il est bon de restituer au célèbre ouvrier du Roi en terre sigillée la véritable orthographe de son nom, d'après sa signature autographe.

On a toujours écrit Clérici ou Cléricy, et j'ai fait de même dans un mémoire sur la céramique, lu à la Sorbonne en 1883. Les lettres royales du 18 mars 1623, qui lui accordent une place à la halle au blé de Paris, l'appellent Anthoine Clarissy; celles du 11 août 1649, qui l'autorisent à étaler et débiter la verrerie pendant quinze jours après la foire Saint-Laurent, portent : Anthoine de Cléricy; mais l'artiste signait : Cleryssy.

« Cejourd'huy (date en blanc) de juillet 1642 a esté baptisé Anthoine, fils de Jehan Tricquois et de Jacquette Rouseau, ses père et mère; le parin, celuy qui

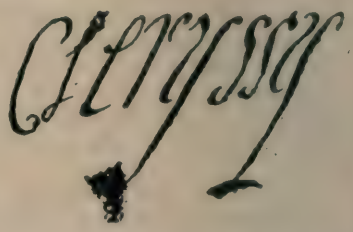
en terre sigillée et émaillée. Le même acte nous apprend aussi que le mariage de Fontenay avait été précédé d'un contrat reçu par le notaire Tamboys le 12 juillet 1652, et qu'au pied de ce contrat figurait une quittance de mille livres, représentant la dot d'Étiennette Tabouret.

Étiennette était née d'une première union du jardinier Tabouret avec Françoise Tévart, contractée à Paris en 1622; devenu veuf, Tabouret se remaria à Marie Ricard et eut d'autres enfants, notamment une fille qui épousa le 16 février 1662, à Fontainebleau, le sculpteur Jean Testu, mort six ans plus tard. En 1668, Claude de Fontenay fait partie du conseil de famille des mineurs Testu; il est qualifié cette fois « peintre et graveur, oncle maternel à cause de sa femme et en même temps cousin issu de germain du côté paternel ».

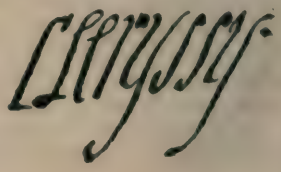
Alliés aux Tabouret et aux Testu, les Fontenay étaient aussi en parenté avec les familles de peintres Nivelon et Dumée, avec Claude de Hoëy, qui avait épousé Gabrielle Tabouret, avec la veuve de Fréminet, née Françoise de Hoëy, sœur de Claude. Ces artistes, qui vécurent côte à côte pendant plus d'un siècle, occupés de père en fils au château de Fontainebleau, entretenaient d'excel-

luy a impozé le nom, Anthoine de Clericy, escuier, me de la verrery royalle de Fontainebleau, et la marine Marie Jamin, tous de cette paroisse; faict au jour et an que dessus.

Signé : Marie Jamin, Chotard (prêtre), et



A la date du 16 février 1643, au baptême de Antoinette Narjot, Cléryssy signe de nouveau comme parrain



lentes relations au dehors ; mais il est à remarquer qu'ils s'alliaient presque constamment entre eux et choisissaient de préférence parmi leurs confrères des parrains pour leurs enfants, tandis qu'en pareille circonstance les marchands et artisans du bourg recherchaient les fonctionnaires, les magistrats et les personnages titrés que le séjour de la cour amenait près d'eux. L'esprit d'indépendance des artistes avait fixé dès longtemps la tradition à cet égard, de préférer les bonnes grâces du génie à la protection des courtisans. A la Renaissance, le Primatice, le Rosso, Philibert Delorme, sa femme et sa fille, Sébastien Serlio, Nicolo del' Abbate et sa femme (qu'on appelle madame Labbé) figurent dans nombre de baptêmes, à Avon, pour les enfants des sculpteurs, peintres, tailleurs de pierre, entrepreneurs et jardiniers du château; il en est de même au temps de Dubois et de Fréminet; plus tard, sous Louis XIV, quand Le Nôtre vient pendant quelques mois seulement pour dessiner le grand parterre (1661), il tient encore sur les fonts baptismaux les fils de Bonaventure Testu et d'Antoine Tabouret.

C'est ainsi que Claude II de Fontenay figure à des baptêmes chez les Lefèvre, les Nivelon, les Voltigean, les Vernansal, qu'il signe en 1660 les actes de mariage d'Isaac Testu, de René Nivelon, en 1661 celui de Marguerite Nivelon. Il est qualifié tantôt peintre pour le Roi, tantôt peintre et graveur; s'agit-il de la gravure sur pierres fines, ou avait-il été tenté par le burin et l'eau-forte à la suite d'Antoine Garnier, son voisin et son ami ? Rien ne nous l'apprend.

Une requête présentée en 1665 au prévôt de Fontainebleau prouve qu'il a concouru à la décoration de l'église Saint-Louis de cette ville, érigée en paroisse distincte d'Avon en 1661 : il réclame des marguilliers le payement de 260 livres pour travaux de peinture et grisaille. Enfin, on est bien fixé sur la fin de son existence, les registres paroissiaux d'Avon pour l'année 1694 contenant l'acte ci-après :

« Cejourd'hui 12e d'octobre 1694 a esté inhumé en cette paroisse St Pierre d'Avon par moy soussigné, religieux prestre de l'ordre de la Ste Trinité et rédemption des captifs, faisant les fonctions curiales d'icelle, le sr Claude de Fontenay, en son vivant pintre, âgé de 75 ans, lequel est décédé dans la paroisse de Fontainebleau et a esté inhumé dans le cimetière de cette paroisse, selon qu'il l'avoit souhaité, ayant esté apporté par

l'un des prestres desservant ladite psse de Fontainebleau, qui a rendu témoignage que le défunt a reçu tous les sacrements et est mort dans la communion de l'Église romaine, les jour et an que dessus.

« *Signé :* F. G. DE VILLEMETRY. »

Avec lui, cette famille d'artistes ne disparaissait pas du bourg royal; elle y était encore représentée au commencement du dix-huitième siècle par l'un de ses fils, Henri-François, peintre attaché au château, dont on ne trouve guère le nom que dans deux baptêmes, où il figure comme parrain à l'église de Fontainebleau, les 29 juillet 1701 et 28 avril 1705. Ce coloriste oublié marque la dernière étape des Fontenay dans le château de Louis XIV, où la régence supprima les derniers ateliers d'autrefois [1].

Quelque insuffisantes que soient les notes qui précèdent pour faire connaître comme il conviendrait toute une lignée d'artistes, elles n'ont pas moins exigé des recherches multiples : la moisson a été plus laborieuse qu'abondante, à travers les registres paroissiaux, les pièces de justice et le petit nombre d'actes notariés qu'il m'a été donné de consulter.

Et puisque l'occasion m'en est naturellement fournie, permettez-moi de vous proposer le renouvellement d'un vœu exprimé il y a quelques années, au sujet des minutes de notaires antérieures à la Révolution, — champ fécond et forcément peu exploré encore. C'est par là que je terminerai.

L'an dernier, l'érudit président de l'une de nos séances rappelait ici même toute la valeur de ces vieilles minutes, nous les faisant entrevoir tenues en ordre à partir du dix-septième siècle, soigneusement répertoriées, et il ajoutait que les dépositaires actuels n'auraient garde d'en refuser la communication, dans un intérêt historique, aux correspondants du ministère, aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts.

[1] Peut-être convient-il de nommer en passant — ne fût-ce que pour prémunir les chercheurs contre toute confusion — un autre Fontenay, qui a passé aussi par ce château de Fontainebleau. C'est Jean-Baptiste Belin de Fontenay, né à Caen en 1654, dans la religion protestante, habile peintre de fleurs et membre de l'Académie, mort en 1715, après s'être fait catholique pour devenir le gendre de Baptiste Monnoyer, son maître. Pour lui, Fontenay n'est qu'un surnom, emprunté au village de Fontenay-le-Pesnel, en Normandie; il n'a rien de commun avec la famille du graveur de camées de Henri IV.

Cette généreuse pensée est l'idéal; mais ce qui peut être exact dans la capitale, pour nos maîtres dont le nom seul est un laisser-passer suffisant, ne l'est pas toujours pour nous autres, modestes chercheurs de province. Malgré l'encourageante conviction de notre savant président, il faut bien l'avouer, notre bonne volonté est quelquefois tenue en échec à la porte des vieux minutiers. Pour ma part, depuis trente ans, j'ai éprouvé plus d'une déception de ce genre, et subi plus d'un refus. Le respect du secret des familles, joint aux règlements des chambres des notaires, tels sont les obstacles opposés à ceux qui ont à rechercher des actes, même remontant à plusieurs siècles!

Hélas! si le secret des familles est fidèlement gardé par les dépositaires, fort empêchés de déchiffrer l'écriture de leurs devanciers des seizième et dix-septième siècles, il n'en est malheureusement pas ainsi des minutes elles-mêmes.

Les délégués des Sociétés savantes, réunis au congrès de 1884, ont exposé devant la section d'histoire les excellentes raisons qui font désirer le dépôt dans les Archives départementales de ces documents anciens, à peu près inabordables dans les conditions actuelles et menacés d'une destruction plus ou moins prochaine. Le congrès n'a pas été jusque-là. Se ralliant à la proposition de M. Léopold Delisle, il a émis le vœu « que des mesures soient prises pour assurer la conservation des anciennes minutes de notaires, pour en dresser des inventaires et en faciliter la communication dans l'intérêt de l'histoire ».

L'histoire des Beaux-Arts y est trop intéressée pour que chacun de nous n'ait pas applaudi à cette pensée; je ne crois donc pas avoir besoin d'insister pour la justifier, mais j'insisterai pour que le vœu devienne la réalité. Je citerai seulement un fait, afin de démontrer combien il importe de se hâter si l'on veut assurer la conservation des archives notariales.

Assez souvent, — en province au moins, — les minutes antérieures à la Révolution ne se trouvent pas dans l'étude même; reléguées un peu pêle-mêle dans des greniers, elles occupent aussi quelquefois un réduit sans air et sans lumière, où l'humidité exerce ses ravages au bout d'un certain temps. Il y a quelques années, dans une ville peu distante de Paris et dont le château royal a été très-fréquenté jadis, l'étude d'un notaire fut transférée

d'une maison dans une autre : un stock considérable de minutes anciennes, jugées sans doute encombrantes et inutiles, resta abandonné dans le grenier de l'ancienne demeure jusqu'au moment où un nouveau locataire survenant, le propriétaire se débarrassa de ce monceau de papier — en le vendant au poids. C'est ainsi que 20 ou 30,000 actes notariés, davantage peut-être, embrassant toute la période qui s'étend de Henri IV à Louis XV, sont venus à Paris et ont été dispersés, après un tri soigneusement opéré, disons-le, qui en fit sortir à la joie des amateurs des signatures de personnages marquants, d'écrivains et d'artistes célèbres.

J'ai pu alors recueillir quelques centaines de pièces, qui sont maintenant aux Archives de Seine-et-Marne.

Et ce n'est pas là, Messieurs, un cas absolument isolé. Tous ceux d'entre nous qui recherchent les documents, qui ont le culte des vieux papiers, savent si l'on rencontre fréquemment dans le commerce des autographes, des minutes de notaires, — de notaires de Paris comme de la province. Aussi est-il urgent de ne pas perdre de vue le vœu de 1884.

Ce vœu, je vous demande simplement de le renouveler, dans l'espoir d'arriver plus promptement à un résultat, mais tout en regrettant que les minutes antérieures à 1789 — qu'il s'agit de déchiffrer si l'on en veut dresser l'inventaire analytique, — ne soient pas confiées aux soins des Archivistes départementaux, comme on l'a fait il y a une dizaine d'années pour les pièces des justices féodales qui étaient restées dans les greffes des tribunaux civils.

TH. LHUILLIER,
Correspondant du Ministère de l'Instruction publique et du Comité des Beaux-Arts, vice-président de la société d'Archéologie, Sciences, Lettres et Arts de Seine-et-Marne (Section de Melun).

Le lendemain du jour où M. Lhuillier avait lu devant la Section des Beaux-Arts le mémoire ci-dessus, il écrivait au secrétaire adjoint de la Section :

Melun, 1er juin 1887.

CHER MONSIEUR,

Hier, à la suite de ma lecture et à propos du passage où il est question des *bagues* de la couronne qui avaient été données en gage et que Henri IV voulait dégager en 1605, une personne présente, que je n'ai pas l'honneur de connaître, est venue me demander si cette mise en gage était certaine et si je pouvais indiquer un document constatant le fait.

Je me souvenais bien avoir vu quelque chose à ce sujet, mais où? C'était difficile à préciser. D'ailleurs, la preuve de l'engagement des joyaux me paraissait bien démontrée par la lettre dans laquelle le Roi écrit au chancelier de les dégager; cette lettre, que j'ai citée, est du 25 juin 1605, et elle figure dans la *Correspondance de Henri IV,* publiée par les soins du Comité des travaux historiques.

Rentré chez moi, j'ai feuilleté les notes que j'ai prises pour écrire ma notice, et j'y ai trouvé ceci :

30 octobre 1596. — Arrêt du Conseil d'État du Roi, autorisant l'aliénation des aides et quatrièmes de la généralité de Rouen jusqu'à concurrence de 60,000 écus, pour rembourser les sommes prêtées au Roi en 1586 par le sr Cenamy, et éviter la vente à vil prix des bagues de la couronne remises en gage aud. Cénamy. (Arch. nat., E, 1b, f° 57.)

Cénamy fut-il remboursé alors, ou bien s'agit-il encore, dans la lettre de 1605, de l'engagement de 1586? Je ne saurais le dire, mais le fait de la mise en gage me paraît hors de doute.

L'emprunt de 1586 dut même avoir des précédents; on m'assure que M. Germain Bapst a recueilli aux Archives des affaires étrangères des détails intéressants sur deux emprunts d'État contractés en 1569 tant à Venise qu'à Florence, et gagés par des bijoux de la Couronne de France.

Maintenant, qui m'a demandé ce renseignement? N'est-ce pas M. de Mély? Ce doit être, en tout cas, un membre du Comité, qui s'est entretenu avec M. de Montaiglon et est sorti avec lui.

J'ai pensé que vous sauriez aisément par M. de Montaiglon de qui il s'agit, et j'ai compté une fois de plus sur votre extrême obligeance pour communiquer à l'occasion l'indication qui précède à la personne qu'elle intéresse.

Veuillez agréer, je vous prie, cher Monsieur, avec tous mes remercîments, l'expression de mes meilleurs sentiments.

Th. LHUILLIER.

IV

LE SCULPTEUR FRANÇAIS
PIERRE-ÉTIENNE MONNOT
CITOYEN DE BESANÇON
AUTEUR DU *MARMORBAD* DE CASSEL

NOTICE SUR SA VIE ET SES OUVRAGES
(1657-1733)

Entre les divers dialectes qui constituent le langage imagé des arts, la sculpture est de longue date le mode d'expression qui s'harmonise le mieux avec le génie français. Nous sommes bien, en effet, les Athéniens des temps modernes : nous avons les qualités et les défauts de ce peuple au caractère mobile, à l'esprit éveillé, avide de tout connaître et ayant éprouvé sans cesse le besoin de traduire ses sentiments en termes clairs, précis et intelligibles pour le monde entier. En affirmant que « la sculpture participe de l'esprit français », un éminent critique d'art ajoutait : « Ce n'est pas d'hier que notre idiome national a droit de cité par le monde [1]. » Les Athéniens avaient, eux aussi, le plus international des idiomes de l'antiquité, et la sculpture semble avoir été chez eux l'associée constante des évolutions de l'art de parler et d'écrire. Le langage figuré de la sulpture française n'a-t-il pas éprouvé l'influence d'une pareille corrélation? En effet, n'existe-t-il pas une parenté frappante entre l'esprit tour à tour mystique et frondeur de la littérature du moyen âge et l'ornementation simultanément dévote et railleuse des édifices religieux de la même période? Et quand la littérature française, mise en contact avec l'Italie par les guerres de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier, éprouva l'ambition de se créer des ancêtres, quand on la vit abdiquer ses allures gauloises pour deve-

[1] Henry Jouin, *La Sculpture en Europe* (1878), précédé d'une *Conférence sur le génie de l'art plastique;* Paris, 1879, in-8°, p. 24 et 25.

nir pindarique ou horatienne, la sculpture nationale ne fut-elle pas en même temps tributaire des formules d'importation ultramontaine? Mais le génie français sut bien vite imprimer un cachet original aux traductions elles-mêmes, en attendant un affranchissement complet qui ne tarda pas à se produire aussi bien dans la littérature que dans l'art. En effet, tandis que Corneille et Molière créaient un langage qui permît à la littérature française d'exalter les vertus et de censurer les vices dans un style lui appartenant en propre, il y avait à Rome des sculpteurs français qui s'inspiraient des vrais chefs-d'œuvre pour engendrer une École ayant le droit de répudier la manière abâtardie des sectaires dégénérés de Michel-Ange. Ces restaurateurs de la sculpture française se nommaient Simon Guillain et Jacques Sarrazin. « Guidés par leur sentiment propre », a dit Emeric-David[1], « ils ont relevé la gloire des arts à une époque où l'Italie les laissait se dégrader; et ils se sont pour la plupart montrés originaux par la puissance de leurs dispositions naturelles, tandis que leurs études semblaient les conduire à devenir des copistes maniérés, de fades imitateurs. »

L'École française de sculpture, savante sans pédantisme, gracieuse avec esprit, naturelle sans trivialité, imposa facilement au monde entier ses productions magistralement équilibrées. Elle a contribué de la sorte à édifier ce prestige moral qui a été et ne cessera d'être la meilleure des sauvegardes de la France.

C'est à l'un des adeptes distingués de la vieille École française de sculpture, à Pierre-Étienne Monnot, que je vais consacrer quelques pages. La Franche-Comté, sa province natale, la France, sa patrie de nationalité et d'éducation, ne possèdent pas d'ouvrages portant sa signature. Les principaux de ceux-ci sont à Rome, à Stamford et à Cassel, où ils jouissent d'une réputation grande et méritée. Un écho de cette réputation m'a semblé devoir être agréable aux compatriotes de l'artiste, et c'est là le motif qui m'a fait entreprendre, à la suite de l'Italien Lione Pascoli[2], une biographie du sculpteur Pierre-Étienne Monnot.

[1] *Essai historique sur la sculpture française* (1819), p. 74.

[2] La notice sur Monnot (*Di Pietro Monnot*), par l'abbé Lione Pascoli, occupe les pages 487 à 498 du second volume de l'ouvrage intitulé *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1730-1736, 2 vol. in-4°. Le manuscrit de ce second volume fut approuvé par la censure pontificale le 30 octobre 1735, c'est-

I

Le nom de cet artiste appartient à une variété de désignations individuelles qui est spéciale à la région montagneuse dont les versants orientaux regardent la Suisse. Dans le langage de cette contrée, le meunier s'était appelé *monnot*, le tisserand *tissot*, le couvreur *toitot*, le bouvier *boillot* : de là des sobriquets devenus des noms de famille. Le nid d'origine des familles du nom de Monnot est un village situé à neuf cent deux mètres d'altitude, sur un plateau dans lequel le Doubs et le Dessoubre ont creusé des sillons abrupts d'une pittoresque sauvagerie. L'un des hameaux du territoire de Bonnétage s'appelle *Cerneux-Monnot*, c'est-à-dire terrain défriché par un nommé Monnot.

Cette contrée rocheuse, à laquelle son altitude procure un très-rude climat, est peu favorable à la culture des céréales : en revanche, elle est pourvue de magnifiques forêts où les hêtres sont associés aux sapins; elle possède aussi d'immenses parcours sur lesquels les vaches laitières trouvent une alimentation saine et savoureuse. L'exploitation des bois et la fabrication des fromages sont deux sources d'une véritable richesse pour les villages clairsemés de cette haute région. La vivacité de l'air que l'on y respire entraînant la suppression de tout enfant qui n'est pas né solide, cette sélection naturelle a fait du montagnon franc-comtois un individu carrément robuste : d'autre part, la nécessité permanente de l'effort l'a doué d'une énergique ténacité, en le rendant supérieu-

à-dire quatorze mois seulement après la mort de Monnot. L'auteur, qui fréquentait cet artiste, n'a guère fait que rédiger les souvenirs de Monnot lui-même, en y ajoutant quelques détails sur ses derniers moments, dont sans doute il avait été le témoin. La succession chronologique des travaux du maître est indiquée, dans cette notice, d'une façon tellement circonstanciée et précise, qu'il y a lieu de considérer le texte de Pascoli comme l'équivalent d'une autobiographie. C'est sur cette fondation solide que mon travail a été construit; mais il est entré dans son architecture bon nombre de détails inconnus à Pascoli, tels que ceux qui concernent les origines du maître, et plusieurs autres se rapportant aux ouvrages de Monnot qui sont en Angleterre et en Allemagne. Toutes mes assertions non justifiées par une note spéciale sont empruntées à Pascoli. Le texte complet de cet écrivain est réimprimé d'ailleurs, comme pièce justificative, à la suite du présent travail.

rement apte aux entreprises dont le succès repose sur la suite dans les idées et la persévérance dans les calculs [1].

Ces qualités physiques et ces aptitudes morales furent celles que notre sculpteur reçut d'Étienne Monnot, son père. Ce laborieux artisan, qui à l'occasion pouvait faire œuvre d'artiste, avait été, dans sa jeunesse, témoin des horreurs d'une guerre d'extermination que le cardinal de Richelieu entretint pendant dix années consécutives, de 1632 à 1642, sur le territoire de la Franche-Comté [2]. Comme il arrivait toujours alors, la peste et la famine avaient été les complices de cette guerre sauvage qui priva la province des neuf dixièmes de sa population [3]. Quand le gouvernement de la Franche-Comté eut acheté de la cour de France, moyennant un tribut annuel de 120,000 livres, le renouvellement du pacte de neutralité que Richelieu avait si fatalement rompu [4], la province ne comptait plus guère de population agglomérée que dans les quatre places fortes de Besançon, Dôle, Salins et Gray. Tous ses bourgs et villages avaient été pillés et incendiés par les Suédois de Weymar, ou par les Français de Longueville, de Guébriant et de Villeroy. La région montagneuse du pays fut repeuplée par des Savoyards et par des Suisses des cantons catholiques, et ces nouveaux venus s'allièrent, pour reconstituer la race, avec les anciens habitants qui avaient survécu, soit en faisant tête à l'ennemi dans des refuges imprenables, soit en se dérobant au péril par une émigration lointaine. Ce fut vraisemblablement d'une de ces alliances que naquit notre sculpteur : sa mère, en effet, portait un nom qui semblerait bien originaire de la Suisse allemande; elle s'appelait Élisabeth Flegguerin, formule altérée, par la prononciation romane, du mot allemand *Pflegerinn*.

[1] « Le Bourguignon est surtout ardent, le Comtois tenace », a dit M. le duc D'AUMALE, dans sa magistrale *Histoire des princes de Condé* (t. III, p. 257).

[2] Les incidents de cette horrible guerre ont été dépeints par un contemporain, GIRARDOT DE NOZEROY, dans son *Histoire de dix ans de la Franche-Comté de Bourgongne*, éditée par M. Jules CRESTIN, en 1843, Besançon, grand in-8°.

[3] « L'on recognoit par des rôles de l'estat de ce pays, qu'avant les guerres qui commencèrent l'an 1636, il y avoit cent mille feux, et qu'en l'an 1668, après plus de vingt ans de paix, elle (la Franche-Comté) estoit encore tellement exténuée, que, par les nouveaux rôles qu'on dressa de ce qu'il y avoit de feux, l'on n'en trouva que vingt-deux mille. » (F. LAMPINET, *Dissertation sur Didation*, ms. de la Bibliothèque de Besançon, f° 41.)

[4] Le texte du traité conclu à cette fin, au mois de mars 1649, a été publié dans les *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, 5e série, t. II, p. 46-47.

De cette union était déjà né au moins un fils, quand celui qui nous occupe vint au monde le 9 août 1657 [1]. Il fut baptisé deux jours après [2], dans l'église d'Orchamps-Vennes. L'acte latin de ce baptême [3] donne à Étienne Monnot la double qualité de *magister* et de *faber*, c'est-à-dire d'ouvrier travaillant avec le marteau et ayant conquis la maîtrise; il l'indique de plus comme habitant alors (*nunc*) le village d'Orchamps-Vennes : sa naissance avait eu lieu probablement à Bonnétage. Les deux localités relevaient d'ailleurs d'une même seigneurie, car les terres contiguës de Vennes et de Châteauneuf venaient d'être de nouveau soudées par le fait du mariage de la veuve et héritière de Ferdinand-Just de Rye avec le prince Charles-Eugène d'Aremberg. Les châteaux de ces deux terres ayant été incendiés par les Suédois, le village d'Orchamps, centre des transactions agricoles de la contrée, devint le siége de la justice unifiée des deux seigneuries [4] : un maître-ouvrier habile dut à ce moment y trouver une situation sortable. Étienne Monnot était certainement doué de courage et d'adresse, car peu de temps après la naissance de son fils Pierre-Étienne, il quitta sa résidence villageoise et transporta son domicile à Besançon, ville indépendante qui ne devait pas tarder à abdiquer ses franchises pour devenir en

[1] La date du 9 août est donnée par Pascoli, qui ensuite s'est trompé sur le millésime, en écrivant 1658 au lieu de 1657.

[2] La date précise de ce baptême a été indiquée, pour la première fois, par M. Bernard Prost, dans le *Répertoire des travaux historiques*, année 1882, p. 342.

[3] Voici, d'après les registres paroissiaux d'Orchamps-Vennes, l'acte de baptême de notre artiste, précédé de celui du baptême de son frère Jean-Claude :

« *Die* 26ª *septembris* 1655.

« Joannes Claudius, filius Stephani Monnot, nunc d'Orchamps, et Elisabetæ ejus uxoris, baptisatus est die vigesima sexta septembris, anno Domini millesimo sexcentesimo quinquagesimo quinto. Susceptores fuere d. Joannes-Claudius Amex et domicella Anna Magdalena de Vernier, d'Orchamps.

« *Die* 11 *augusti* 1657.

« Petrus Stephanus, filius magistri Stephani Monnot, fabri, nunc d'Orchamps, et Elizabetæ Flegguerin, ejus uxoris, baptisatus die undecima augusti 1657, ut supra. Patrinus fuit Petrus Jay, de Mortau, per manus magistri Georgii Callerans, et domicella Stephaneta Vielle, de Vuillafans. »

[4] L'abbé Richard, *Vennes et Châtelneuf-en-Vennes*, à la suite de la *Monographie de Maîche*, Besançon, 1862, p. 69 et 72. — L'abbé Narbey, *Les hautes montagnes du Doubs*, Paris, 1868, p. 257, 258, 276, 290, 292.

droit, comme elle l'était depuis longtemps en fait, la capitale de la province de Franche-Comté. Durant la guerre dont nous avons évoqué le lamentable souvenir, la plupart des églises rurales de la province avaient perdu leur mobilier, et nombreuses étaient les commandes de retables en bois sculpté pour les autels. Un important atelier de ce genre d'ouvrages avait existé au Russey, village voisin d'Orchamps-Vennes [1], et c'était là sans doute qu'Étienne Monnot avait acquis jadis les notions qui lui servirent à faire vivre sa famille et à délier la main de son fils Pierre-Étienne. Mais Besançon était devenu, pour la province de Franche-Comté, le centre de ces travaux d'art industriel, et ceux qui s'y adonnaient, sculpteurs et peintres, allaient bientôt former dans cette ville une association, ou confrérie, sous le vocable de saint Luc [2]. Telles furent les circonstances qui déterminèrent l'établissement à Besançon du sculpteur Étienne Monnot, alors que son fils Pierre-Étienne était encore en bas âge.

Cet enfant donna les signes d'une rare précocité d'esprit : dès

[1] Georges Estevenard, dit La Seigne, sculpteur, quitta le Russey au début de l'année 1647, pour aller exercer sa profession à Fribourg en Suisse. En 1667, il exécutait un retable en bois sculpté pour la grande église de Dôle. Son fils Jean-Philippe, maître sculpteur en pierre et en bois, restaurait la chaire de cette même église, en 1677. Le 29 avril 1699, Jean-Philippe obtenait la qualité de citoyen de Besançon, « et ce », disait la municipalité, « pour avoir façonné de sculpture un vase chargé de fruits pour servir d'ornement à la fontaine que nous avons fait establir au milieu de la place Sainct-Quentin ». Au mois de juin 1714, il épousait en secondes noces, à Besançon, Charlotte Noble, veuve elle-même du sculpteur François Choye, artiste modeste qui avait exécuté nombre de travaux pour les églises de la ville et du diocèse de Besançon, tantôt seul, tantôt comme associé de Philippe Doby, son premier beau-père, ou de son beau-frère Jean Ligier. Étienne Monnot appartenait à cette même catégorie de sculpteurs ornemanistes : en 1687 et 1689, on le voyait occupé à des retables d'autel pour l'église de Pelousey. Entre les Monnot, de Bonnétage, et les Estevenard, du Russey, des relations de parenté existaient : dans un testament passé à Besançon, le 6 février 1672, Pierre Monnot, de Bonnétage, instituait curateur aux biens de ses enfants « Guillaume Estevenard, dit de la Seigne, du Russel », son cousin.

[2] Voici le seul témoignage écrit que je possède sur l'existence de cette confrérie :

« Je soubsigné, en qualité de prieur de nostre confrérie de Saint-Luc, atteste avoir receu du sieur François Choye, nostre confrère, treize frans six gros, monnoye de ce pays, et ce pour reste et entier payement de sa réception en nostre susdite confrérie, le portant quitte envers et contre tous de la susdite somme. A Besançon, ce vingt-huictième novembre mil six cent quatre-vingt-quatre (Signé) P. Brullez. » (*Archives des hospices civils de Besançon : Aumône générale*, chap. v, M.)

l'âge de deux ans, il apprit à lire et à écrire d'un bon prêtre qui était voisin de sa famille. Un peu plus tard, son père lui enseigna les éléments du dessin en l'initiant au maniement du ciseau. Ces leçons lui profitèrent tellement, qu'à l'âge de treize ans il fut capable de faire la copie d'une figure sculptée par son père. A quinze ans, il produisit un morceau de son invention. Tout Besançon voulut voir l'ouvrage du jeune artiste, et cet empressement fut pour le père un véritable bonheur.

Sans se laisser éblouir par ce premier succès, le jeune Monnot alla travailler dans diverses villes de la province où s'exécutaient, pour les églises, des retables, des stalles ou des chaires en bois sculpté. Partout il s'en tira avec habileté et fut généralement reconnu comme ayant dépassé son père. Il compléta son instruction en étudiant l'architecture et eut ainsi qualité pour fournir les plans de divers autels.

La réunion de la Franche-Comté à la France, accomplie définitivement en 1674, supprima la barrière qui avait si souvent empêché les Comtois de fréquenter la capitale du grand pays dont ils parlaient la langue et pratiquaient les mœurs. Il y avait un peu plus de deux ans que cette barrière était abaissée, quand le père de notre artiste obtint, pour lui et sa descendance, la qualité de citoyen de Besançon [1]. Peut-être cette qualité fut-elle acquise en vue d'accroître la considération dont Pierre-Étienne avait besoin pour chercher fortune au dehors. Le fait est que notre artiste, âgé de dix-neuf ans, partit à ce moment même pour Dijon, afin de se perfectionner dans l'atelier de Jean Dubois, statuaire d'un vrai mérite, bien que la grâce trop maniérée de ses figures enfantines l'ait fait appeler « un sculpteur de pleine décadence [2] ». Au bout d'un an de séjour dans cet atelier, qui fournissait des boiseries à figures aux églises riches et aux habitations somptueuses de la province de Bourgogne, Monnot se sentit suffisamment exercé pour

[1] « Du lundi 7 septembre 1676.

« *Citoyens,*

. . . . . .

« Estienne Monnot, moyennant une pistole payée au thrésorier : XVI fr. VI gr. »

(*Délibérations municipales de Besançon.*)

[2] Ph. de Chennevières, *Artistes provinciaux*, t. III, p. 44.

avoir de l'emploi sur un plus grand théâtre. Paris l'attira naturellement. Peut-être avait-il de la parenté dans cette capitale, car les comptes royaux de 1670 et 1671 indiquent un menuisier du nom de Monnot comme fournisseur des caisses de l'orangerie du palais des Tuileries [1]. Notre artiste se rendit donc à Paris, la tête remplie de ces mirages qui tiennent si bien lieu de richesse quand on a vingt ans.

C'était en 1677. Le soleil de Louis XIV brillait alors du plus vif éclat : à la faveur de son rayonnement, l'École française de sculpture grandissait en importance aussi bien qu'en renommée. Pour peupler le Parc de Versailles, il avait fallu recruter une véritable troupe de sculpteurs, qui, sous la direction des peintres Lebrun et Mignard, s'ingéniaient à traduire pompeusement les épisodes de la mythologie gréco-romaine. Parmi les 95 maîtres qui travaillèrent à créer cette incomparable merveille [2], il en est un dont le fils associa plus tard Monnot à quelques-uns de ses ouvrages, vraisemblablement à cause de la parenté frappante de leurs manières respectives. Dans cette parenté de style, doublée des relations les plus amicales, je trouverais volontiers la preuve que Monnot avait complété son éducation d'artiste en travaillant à Paris, dans l'atelier de Pierre Legros, élève de Jacques Sarrazin, l'un des régénérateurs de l'École française de sculpture.

Après deux ans passés dans la fréquentation des chefs-d'œuvre qu'enfantaient pour Versailles les Anguier, les Coustou, les Coysevox, les Girardon et les Legros, Monnot éprouva le besoin de venir se reposer quelque temps parmi les siens. Il y fut aussitôt assiégé par des commandes : de sorte que son séjour en Franche-Comté se prolongea beaucoup plus qu'il ne l'avait supposé. La municipalité de Besançon créait alors une chapelle à son usage, pour remplacer celle dont le grand Roi l'avait dépossédée au profit du Parlement. Une boiserie décorative fut désirée pour ce nouveau sanctuaire : on en demanda le dessin à Monnot, qui reçut, comme rémunération de ce travail, une pistole, c'est-à-dire l'équivalent

[1] *Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, publ. par J. Guiffrey, t. I, col. 323 et 410.

[2] En donnant la liste de ces 95 sculpteurs, M. Dussieux ajoute : « La plupart d'entre eux sont au nombre des plus grands artistes du dix-septième siècle. » (*Le Château de Versailles*, t. II, p. 207-208)

exact de la prestation versée jadis par son père, en devenant citoyen de Besançon [1].

Retourné dans la capitale de la France, Monnot s'y reprit à travailler pour les maîtres, jusqu'à ce qu'il eût trente ans accomplis. Alors le moment lui sembla venu de s'émanciper, en faisant à son tour œuvre de créateur. Paris était largement pourvu d'une élite de grands sculpteurs; Rome, au contraire, était en pleine réaction contre le maniérisme de Bernin, et l'engouement qui s'y manifestait pour la sculpture française avait beaucoup de peine à être satisfait. Un sculpteur de mérite, se rattachant à l'école des maîtres qui avaient fait du Parc de Versailles un Olympe terrestre, était assuré d'obtenir à Rome une situation fructueuse. Monnot ne résista donc pas à la tentation de courir les chances d'un établissement dans la capitale du monde chrétien.

Il put d'ailleurs être encouragé dans ce projet par l'honorable notoriété qu'avaient conquise à Rome deux de ses compatriotes, armés comme lui du ciseau des sculpteurs : je veux parler de Michel Maille, surnommé *le Bourguignon,* dont les statues en marbre ou en stuc ornaient déjà plusieurs des églises de la ville pontificale [2]; puis de Joseph Villerme, né à Saint-Claude du Jura, qui, par esprit de piété et d'humilité, s'était imposé l'obligation de ne produire que des crucifix en ivoire ou en buis, et dans cette spécialité parvenait quelquefois jusqu'au sublime [3].

Décidé à partir pour Rome, Monnot revint dans son pays, non-seulement pour dire adieu à sa famille, mais aussi pour laisser à Besançon un pieux témoignage de ses talents d'artiste. Sur la commande d'un bourgeois de la ville, il produisit, pour l'église abbatiale et paroissiale de Saint-Vincent, une statue de la Vierge, qui

[1] *Comptes de la ville de Besançon pour* 1682; extrait donné par A. Castan, dans l'opuscule intitulé : *Les sceaux de la commune, l'hôtel de ville et le palais de justice de Besançon,* pièce justificative n° VIII : *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs,* 4e série, t. VI, 1870-71, p. 491.

[2] Sur cet artiste, qui était entré en 1678 à l'Académie romaine de Saint-Luc, voyez : Filippo Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture delle chiese di Roma,* 1763, p. 46, 191, 383, 384, 449; Dussieux, *Artistes français à l'étranger,* 3e édit., 1876, p. 484; Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV-XVII,* p. 175-176.

[3] Je me sers des expressions de Mariette, qui avait connu Villerme à Rome et lui a consacré une notice des plus sympathiques dans son *Abecedario,* t. VI, p. 82-83 de l'édition donnée par MM. Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon.

fut inaugurée la veille de l'Ascension de 1687. Un chroniqueur contemporain la décrivait ainsi : « Elle a la couronne en tête, le sceptre en main, et le petit Jésus entre ses bras, avec un air si doux et si gracieux, qu'il inspire les plus tendres sentiments d'amour et de confiance, même aux plus insensibles. » L'attraction qu'exerçait l'Enfant divin valut à la Madone une nombreuse clientèle de jeunes filles, et il en résulta bientôt une confrérie qui fut canoniquement instituée sous le vocable de *Notre-Dame du Cordon bleu*[1]. Sous les auspices de cette aimable manifestation des sentiments religieux qui l'animaient[2], Monnot franchit les Alpes et parvint à Rome, avec la résolution d'y créer des œuvres qui feraient vivre sa mémoire.

II

« Ceste Rome que nous voyons », disait Montaigne, « mérite qu'on l'ayme : c'est la ville métropolitaine de toutes les nations chrestiennes. L'Espaignol et le François, chascun y est chez soy[3]. » Aussi, durant cette guerre dont nous avons rappelé les horreurs, l'émigration franc-comtoise s'était-elle particulièrement dirigée sur Rome, « patrie commune de tous les chrestiens ». Les Franc-Comtois, qui à l'étranger s'appelaient Bourguignons[4], s'y étaient trouvés jusqu'au nombre de dix à douze mille[5], et la rue principale du quartier qu'ils habitaient a retenu le nom de *Via Borgognona*. Ceux de ces émigrés qui s'acclimatèrent à Rome

[1] L'abbé Suchet, *Notre-Dame du Cordon bleu*, dans les *Annales franc-comtoises*, 3e année, t. V, 1866, p. 161-169. « La plupart des détails de cette notice sont tirés d'un *Mémoire historique* sur la paroisse Saint-Marcellin, conservé aux archives du grand séminaire, et attribué à dom Coulon, religieux de Saint-Vincent. » — « L'église de Saint-Vincent, desservie par les Bénédictins, était le siége de la paroisse de Saint-Marcellin. »

[2] « Il étoit », dit le *Mémoire historique* précité, « aussi bon chrétien qu'habile ouvrier, et sa vie étoit aussi pure que ses mains étoient adroites. »

[3] *Essais*, liv. III, ch. IX.

[4] Les Bourguignons de *la Duché*, par le fait du rattachement de leur province à la France, en 1477, ne se distinguèrent plus dès lors, à l'étranger, de l'ensemble des Français.

[5] Girardot de Nozeroy, *Histoire de dix ans de la Franche-Comté* (1632-1642), éditée en 1843, p. 212-213.

avaient organisé, en 1650, un groupe national, placé sous l'invocation de saint Claude, archevêque de Besançon [1]. Le principal créateur de ce groupe était Jean-Ignace Froissard de Broissia, l'un des hauts dignitaires du chapitre métropolitain de Besançon, qui résidait fréquemment à Rome. Le pape Innocent XI, celui qui régnait quand arriva Monnot, avait attaché à sa personne le chanoine de Broissia, en l'inscrivant au nombre de ses camériers. Un religieux franc-comtois comptait également parmi les familiers du Pontife : c'était le P. Charles de Saint-Bruno (Claude-Louis Boichard), né à Baume-les-Dames, qui venait d'occuper pendant une période triennale la fonction de général des Carmes déchaussés [2]. La protection de ces deux compatriotes fut naturellement acquise à l'auteur de Notre-Dame du Cordon bleu.

Monnot n'avait pu manquer également d'être recommandé au directeur de l'Académie que la France entretenait à Rome. Ce directeur était « M. de la Tuillière, homme de lettres distingué par un grand mérite, et amateur de la peinture et de la sculpture [3] ». Monnot gagna tout de suite sa bienveillance et reçut ainsi la commande immédiate, pour le compte du gouvernement français, d'une copie en marbre de la statue de Jules César qui est au Musée du Capitole.

En même temps, Monnot sut faire tourner à son profit l'estime que l'on professait à Rome pour la manière des sculpteurs

[1] A. Castan, *La confrérie, l'église et l'hôpital de Saint-Claude des Bourguignons de la Franche-Comté à Rome*, dans les *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, 5e série, t. V, 1880, p. 175-264. — Un résumé de ce travail se trouve dans le *Magasin pittoresque*, année 1886, p. 166-168.

[2] « R. P. N. Carolus a S. Brunone, aliàs Claudius-Ludovicus *Boichard*, ex *Balma-Monialium*, Diœcesis Bisuntinensis, natus anno 1622; professus Dolæ 10 novembris 1647; Romæ 8 maii 1683 fuit electus XXVII generalis; et obiit Romæ in monasterio S. Pancratii 2 januarii (1697), æt. 75, prof. 50. » (*Necrologium Carmelitarum provinciæ Parisiensis*, Parisiis, 1718, in-12, p. 210.) — Dans l'inscription peinte sous le portrait de ce religieux, au Musée de Besançon (n° 216), l'affection qu'avait pour lui le pape Innocent XI est rappelée en ces termes : « Innocentio XI nec non XII charissimus. » (A. Castan, *Catalogue des Musées de Besançon*, 7e édit., 1886, p. 83.) — L'éloge du P. Charles de Saint-Bruno se trouve dans l'ouvrage intitulé : *Enchyridion chronologicum Carmelitarum discalceatorum congregationis Italiæ*, digestum a P. Eusebio ab Omnibus-Sanctis, Romæ, 1737, in-4°; voir les pages 394-395.

[3] Guillet de Saint-Georges, *Charles Errard* : dans les *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie de peinture et de sculpture*, t. I, p. 84.

français : il amodia une maison, y ouvrit une école publique de sculpture et fut bientôt entouré d'élèves qui ne tardèrent pas à le seconder dans ses entreprises.

Il est probable que son compatriote le P. Charles de Saint-Bruno ne fut pas étranger à la seconde commande qu'il obtint à Rome, car c'était un travail destiné à la décoration de l'église Sainte-Marie de la Victoire, l'une de celles que possédait l'Ordre des Carmes déchaussés [1]. Un riche marchand de Rome, Giuseppe Capocaccia, faisait ériger, dans le transept de cette église, une opulente chapelle en l'honneur de saint Joseph, son patron [2]. La statue du saint, endormi et accompagné de l'ange qui lui apparaît en songe, fut confiée à Domenico Guidi, artiste qui venait de traduire en sculpture, pour le Parc de Versailles, une composition de Lebrun, représentant la Renommée occupée d'écrire l'histoire de Louis le Grand [3]. Pour accompagner l'image du patron de la chapelle, deux grands tableaux de marbre devaient figurer en relief l'*Adoration des bergers* et la *Fuite en Égypte*. Ces deux reliefs furent demandés à Monnot, qui se mit à y travailler avec ardeur [4]. Capocaccia venait chaque jour constater les progrès du travail, et comme la franche gaieté de Monnot concordait avec celle dont il était pourvu lui-même, une confiante amitié s'établit entre eux; ils prirent même l'habitude de se divertir ensemble les jours de fête. Les reliefs de Monnot firent sensation dans le monde artistique de Rome, et ce fut justice, car une grande noblesse de sentiment s'y alliait à de charmantes délicatesses de ciseau [5] :

[1] G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, t. I, p. 51-53.

[2] Fil. Titi, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al publico in Roma*. Roma, 1763, in-8°, p. 295.

[3] Piganiol de la Force, *Description de Versailles*, t. II, p. 38; J. Guiffrey, *Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, t. II, col. 894, 958, 1000, 1106, 1114.

[4] « *S. Maria della Vittoria*. — Segue il magnifico altare della crociata, su cui si vede, in mezzo a quatro colonne di verde antico, la statua di S. Giuseppe in atto di dormire, coll'angelo che gli apparisce in sogno : opera di Domenico Guidi; i due bassirelievi sono di Mr Monot. » (*Itinerario di Roma*, dal Nibby, ediz. dall'Agostino Valenti, Roma, 1847, p. 266.)

[5] M. Henry Jouin, l'érudit et éloquent biographe d'Antoine Coysevox et de David d'Angers, a bien voulu extraire, à mon intention, du carnet de son voyage fait dans l'automne de 1882, les appréciations suivantes, écrites en présence des tableaux en relief de Monnot : « Celui de la *Nativité* est fort beau. La composition est d'une grande simplicité, et le caractère des personnages fait honneur

l'artiste reçut à cette occasion la visite des maîtres les plus renommés, et ceux-ci ne tardèrent pas à lui décerner un titre de naturalisation romaine. Monnot avait son atelier dans la rue de l'*Arco della Ciambella*, c'est-à-dire dans le voisinage du Panthéon, devenu l'église de Sainte-Marie des Martyrs. Cette église était, depuis 1542, le siége d'une confrérie qui, sous le titre de *Congrégation artistique des Virtuoses au Panthéon*, réunissait une élite de peintres, de sculpteurs et d'architectes, ayant pour dévotion particulière le culte de saint Joseph. Comme c'était en l'honneur de ce saint que Monnot avait produit les tableaux en relief qui s'harmonisent si bien avec la statue de Domenico Guidi, la confrérie témoigna sa gratitude aux deux artistes en leur ouvrant ses rangs [1].

au ciseau du maître. Le second est une *Halte au désert* ou une *Fuite en Égypte*. Je ne sais rien de plus attendri que la scène racontée sur le marbre par l'artiste franc-comtois. La Vierge et l'Enfant sont assis sur l'âne; les pieds de la Vierge posent sur un fût de colonne renversé; l'âne cherche inutilement quelques herbes absentes sur le sol aride. Un ange, debout à gauche, soutient l'Enfant Jésus, afin d'alléger le poids que supportaient les genoux de la Vierge. Saint Joseph est debout à droite. Au fond (ce qui est un non-sens) se dressent un arbre et une hutte. Ce voisinage rend moins tragique le drame de l'exil, et l'œil a besoin de se détacher de ces accessoires inutiles, pour ressaisir dans son unité, dans sa douceur triste, dans sa poésie, la composition de Monnot. Telle qu'elle est, on peut sans crainte lui assigner un bon rang parmi les œuvres françaises dispersées en Italie. »

[1] Cette corporation existe encore sous le vocable de *Insigne Congregazione artistica dei Virtuosi al Pantheon a Roma;* elle a toujours son siége dans les locaux qui dépendent du Panthéon. Ses règlements, suivis d'un Catalogue des artistes affiliés à l'institution, ont été imprimés sous ce titre : *Statuti della insigne artistica Congregazione de' Virtuosi al Pantheon*, Roma, M.DCCC.XXXIX, in-4°, 53 pages. Les noms des confrères y sont groupés par siècle et se succèdent dans l'ordre des réceptions; mais les dates précises de celles-ci ne sont pas indiquées. A la page 51, le nom de « Monot, Pietro-Stefano », est suivi du nom de « Guidi, Domenico, *scultore* », et neuf noms seulement viennent après pour terminer la série des confrères reçus avant l'année 1700. Je dois ces indications à M. le chevalier A. Bertolotti, directeur des Archives de l'État à Mantoue, auteur de la savante publication intitulée : *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mantova, 1886, in-8°, répertoire d'indications précieuses qui mérite à son auteur la gratitude de tous les érudits français. — Depuis, j'ai reçu de M. le commandeur Augusto Castellani, directeur du *Museo Capitolino*, la communication d'une notice historique des plus complètes sur la corporation des Virtuoses. Ce travail a pour titre : *Sulla instituzione della artistica Congregazione pontificale dei Virtuosi al Pantheon*, dal cav. Carlo-Lodovico Visconti, Roma, 1869, in-8°, 102 pages. On y apprend que la congrégation des Virtuoses doit son origine à Desiderio d'Adjutorio, chanoine de *Santa-Maria ad Martyres*, au Panthéon, qui

Les deux tableaux en relief de Monnot ont chacun 2m,81 de haut, sur 1m,77 de large [1] : les figures y dépassent d'un quart la grandeur naturelle, et plusieurs d'entre elles ont des têtes en relief complet. Des circonstances se produisirent pour entraver l'achèvement ou retarder le placement de ces deux beaux ouvrages, car la signature de l'artiste, sur l'un comme sur l'autre, se termine par le millésime 1699 [2] : il est pourtant certain que, dès 1692, Monnot était occupé par d'autres travaux. Dans les signatures des tableaux en relief de Sainte-Marie de la Victoire, Monnot a pris la qualité de *Bisuntinus,* c'est-à-dire de citoyen de la ville

ayant rapporté de la Palestine des mottes de terre touchées par les pieds de la Sainte Famille, avait créé, en 1542, une corporation d'artistes, surnommés par lui *Virtuoses,* pour vénérer ces mottes dans une chapelle placée sous le vocable de Saint-Joseph de la Terre-Sainte, contiguë à celle où se trouvait la sépulture de Raphaël. La congrégation des Virtuoses n'a cessé d'avoir pour armoiries les emblèmes des trois arts dont elle réunit les adeptes : un compas ouvert, dans les branches duquel se croisent en sautoir un paquet de pinceaux et un faisceau d'ébauchoirs, le tout entouré d'une branche de lys et d'une branche de roses, avec cette devise : FLORENT.IN.DOMO.DOMINI. Dans le Panthéon converti en église, la congrégation avait fait placer un assez grand nombre de bustes de ses membres; mais ces images semblèrent déplacées en pareil lieu : on les transféra, en 1821, au Musée du Capitole, où elles devinrent le noyau d'une collection qui s'appelle *la Promoteca Capitolina.* Monnot, qui n'avait fait aucun legs aux Virtuoses, n'a pas son buste dans cette collection. — Enfin, M. le commandeur Carlo-Lodovico Visconti, directeur général des Musées pontificaux de Rome, a bien voulu me donner en ces termes la date précise de la réception de Monnot dans la congrégation des Virtuoses : « Il Monot fu ammesso nella congregazione artistica dei Virtuosi il giorno 12 giugno del 1695, e per parecchi anni, con molta diligenza ne frequentò le adunanze. »

[1] Ces mesures m'ont été obligeamment données par le R. P. Rodrigo di San-Francesco di Paola, curé de Sainte-Marie de la Victoire.

[2] M. Dussieux avait déjà donné le texte exact de la signature gravée sur chacun de ces deux tableaux en relief (*Artistes français.* 3e édit., p. 486, note 2). La physionomie précise des deux signatures m'a été fournie, avec le plus gracieux empressement, par M. Edmond Le Blant, membre de l'Institut, directeur de l'École française d'érudition à Rome. Voici la double transcription faite par cet éminent épigraphiste :

Sur le relief de la *Nativité,*

PET.STEPH.MONNOT
BISVNTINVS.FEC.
1699

Sur le fût de colonne du relief de la *Fuite en Égypte,*

PET.STEPH.MONNOT.BISVNTINVS.FEC.
1699

de Besançon, qualité selon lui plus noble que celle de *Burgundus*, qui aurait signifié simplement Franc-Comtois.

Monnot n'avait pas attendu l'achèvement de ces deux tableaux chrétiens pour renouer avec les souvenirs de l'Olympe sculptural du Parc de Versailles : il projeta bientôt de créer une grande œuvre où les principales scènes des *Métamorphoses* d'Ovide seraient traduites en bas-relief, tandis que des statues isolées représenteraient des dieux, des déesses et des héros. Sans avoir l'ombre d'une perspective quant au placement de ce travail, Monnot en entreprit l'exécution avec une virile confiance. Deux des statues portent sur le marbre la date de 1692 [1] : l'une représente Bacchus qui agace un petit Faune en lui faisant désirer un raisin ; l'autre est une Léda contre laquelle rampe le cygne dont les désirs charnels sont favorisés par un petit Amour armé d'un flambeau. Ces deux morceaux, d'une grâce piquante, figurent aujourd'hui dans la décoration du *Marmorbad* de Cassel ; car ce fut là que, trente ans et plus après son début, l'œuvre capitale de Monnot trouva une installation digne de sa valeur.

L'année 1695 fournit à l'École française de sculpture une occasion de triompher dans la Rome catholique. Les Jésuites avaient mis au concours la composition de deux groupes qui, dans la richissime chapelle érigée au Gesù en l'honneur de saint Ignace, devaient symboliser les actes de ce fondateur du plus puissant des Ordres religieux. Les vainqueurs du concours furent deux Français, Jean-Baptiste Théodon et Pierre Legros, fils de celui que Monnot avait probablement eu pour maître durant son séjour à Paris [2]. Ce suc-

[1] P.S.MONNOT. FECIT
ROM. 1692

[2] « Quand les Jésuites de Rome firent élever, il y a quarante-cinq ans, l'autel de Saint-Ignace dans l'église du Jésus, ils mirent au concours deux groupes de cinq figures de marbre blanc, qui devoient être placez aux côtez de ce superbe monument. Les plus habiles sculpteurs qui fussent en Italie présentèrent chacun son modèle, et ces modèles ayant été exposez, il fut décidé, sur la voix publique, que celui de Théodon, alors sculpteur de la Fabrique de Saint-Pierre, et celui de Le Gros, tous deux François, étoient les meilleurs. Ils firent les deux grouppes, qui sont citez aujourd'hui parmi les chefs-d'œuvre de la Rome moderne. » (L'abbé du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 2e partie, section 13, fin de la première réflexion.) — Voyez en outre : Dussieux, *Artistes français à l'étranger*, 3e édit., p. 479-481 ; Lecoy de la Marche, *L'Académie de France à Rome*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. I, 1869, p. 360.

cès détermina l'emploi dans le même ouvrage de plusieurs autres artistes de nationalité française[1]. Monnot eut d'abord à sculpter les deux anges de marbre qui, dans le haut de la niche du saint, élèvent un écusson sur lequel brille, en cristal de roche, le monogramme du Christ. Ces anges plurent tellement au Frère Andrea Pozzo, architecte des Jésuites, qu'il chargea Monnot de l'un des bas-reliefs du soubassement des colonnes de la chapelle. Ce bas-relief, qui représente des prisonniers miraculeusement délivrés par l'intercession de saint Ignace, fut fondu en bronze, puis ciselé et doré, par l'orfèvre français Thomas Germain, élève de Pierre Legros[2].

Entre les grands seigneurs romains qui, à cette époque, encourageaient les artistes, le prince Livio Odescalchi tenait le premier rang : c'était le neveu du défunt pape Innocent XI, le vertueux pontife qui admettait dans sa familiarité deux Francs-Comtois dont Monnot avait dû éprouver la protection. D'ailleurs, la famille Odescalchi se flattant de descendre de l'un des preux venus de France en Italie à la suite de Charlemagne, son chef ne pouvait manquer d'être propice aux artistes français. Introduit auprès du prince, Monnot saisit immédiatement les traits de sa figure et se hâta d'en faire un buste frappant de ressemblance : cet ouvrage était sculpté en marbre quand on pouvait le croire à peine commencé. Le prince l'ayant trouvé sur sa table, en arrivant pour dîner, ne sut qu'admirer le plus du talent de l'artiste ou de sa prodigieuse facilité. Il voulut que Monnot vînt immédiatement s'asseoir à table en face de lui; et comme l'artiste menait une vie assez large, pour n'être plus en appétit quand il avait déjà dîné, le prince lui fit promettre de venir le lendemain partager son repas : non-seulement il fut traité de la manière la plus courtoise, mais il reçut la commande de plusieurs bas-reliefs destinés à l'ornementation de la galerie du palais Odescalchi. Ce fut là le prélude d'une entreprise

[1] A. Bertolotti, *Artisti francesi in Roma*, p. 175.

[2] « La cornice della nicchia è pur di metallo, ed ha sulla cima due ange condotti dal Monot, i quali reggono una targa dorata con entrovi il nome ss. di Gesù formato in cristallo di monte..... Sei bassorilievi di metallo dorato ornano gli specchi di due delle quattro colonne, ed uno più grande fa prospetto tra le medesime..... : il settimo, coi prigionieri liberati ad intercessione del santo, fu modellato dal Monot e gettato da Tommaso Germani. » (*Chiesa del Gesù*, descritta da G. Moroni, nel *Dizionario di erudizione*, t. XXX, p. 175.)

qui devait assurer à Pierre-Étienne Monnot cette base de toute fortune d'artiste, la notoriété.

Le pape Innocent XI passait pour avoir contribué par ses prières à la victoire remportée sur les Turcs, en 1683, devant les murs de Vienne. C'était à cette considération que l'empereur Léopold avait concédé le titre d'Altesse à la famille du pieux pontife. Le chef de cette famille, Livio Odescalchi, ne pouvait donc moins faire que d'honorer, par un riche tombeau, la mémoire de son oncle et bienfaiteur. Un emplacement ayant été choisi à cet effet dans la basilique de Saint-Pierre de Rome, l'héritier d'Innocent XI demanda des projets à plusieurs artistes, particulièrement à Monnot, qui s'empressa de lui en fournir plusieurs. Il est admis généralement que la composition préférée fut celle du célèbre peintre Carlo Maratti, et que Monnot n'aurait fait que traduire la pensée de ce maître[1]; mais Pascoli affirme avoir entendu dire, nombre de fois, à notre artiste que c'était bien l'un de ses projets que le prince avait choisi et qu'il lui avait ordonné de mettre à exécution. D'ailleurs, Monnot a mis sans restriction sur cet ouvrage la signature par laquelle il affirmait habituellement sa qualité d'auteur[2].

Ce monument, inauguré en l'année 1700[3], n'a cessé de faire honneur à l'École française de sculpture dans la basilique de Saint-Pierre de Rome. « Le tombeau d'Innocent XI », dit le voyageur Lalande[4], « est porté sur deux lions de bronze : la Religion et la Justice y sont représentées en marbre; elles sont bien pensées et ont de l'expression, ainsi que la figure du Pape; les draperies en sont bien faites; le bas-relief qui est sur le piédestal exprime la levée du siége de Vienne par les Turcs, qu'on attribua en partie

[1] Au bas d'une très-médiocre image gravée de ce tombeau, on lit un titre ainsi conçu : *Deposito di Papa Innocenzo XI eretto nella Basilica Vaticana, invenzione del cavalier Carlo Maratti e scoltura di Stefano Monnot;* pl. 33 de l'ouvrage intitulé : *Studio d'architettura civile sopra diversi sepolcri di Roma,* da Domenico DE ROSSI, 1711, in-fol.

[2] Le tombeau d'Innocent XI est signé : P.S.MONNOT.BISONTINVS.F. (communication de M. Edmond LE BLANT).

[3] L'inscription votive qui se lit sur le sarcophage est ainsi conçue :

INNOCENTIO.XI.
PONT.MAX.
LIVIVS ODESCHALCVS.NEP.
AN IVB.M.DCC.

[4] *Voyage en Italie,* t. III, p. 114-115

aux vœux et aux prières d'Innocent XI. Ce pape est en odeur de sainteté, et le peuple a coutume de baiser son tombeau. »

La colonie franc-comtoise de Rome ne put manquer d'être sensible au choix de l'un des siens pour une œuvre de cette importance : aussi lui parut-il convenable de décerner à Monnot un témoignage de son estime. Deux recteurs, élus annuellement, marchaient à la tête de la confrérie de Saint-Claude des Bourguignons de la Franche-Comté; le second recteur d'une année occupait de droit le premier rang pendant l'année suivante. Pierre-Étienne Monnot, élu second recteur pour l'année 1698, fut premier dignitaire de la confrérie comtoise durant l'année 1699 [1].

Avec la persévérante fermeté dont était doué Monnot, un projet arrêté par lui pouvait être interrompu dans son exécution, mais était toujours repris quand des travaux pressants cessaient d'imposer à l'artiste leurs exigences. Il en fut ainsi du grand ouvrage de sculpture mythologique dont Monnot avait signé les premières figures en 1692 : deux groupes nouveaux de la même série sont datés de 1698 ; l'un représente Mercure avec l'Amour, l'autre Apollon vainqueur de Marsyas [2].

L'un des princes de l'Église créés par Innocent XI, le cardinal Savo Millini, avait voulu que son tombeau, qu'il préparait lui-même dans la chapelle de sa famille, à Sainte-Marie du Peuple, fût en quelque sorte un corollaire de celui du saint Pontife dont il avait reçu la pourpre : il s'adressa conséquemment à Monnot pour être reproduit à mi-corps, en marbre blanc, avec la barrette cardinalice dans la main droite et un livre à moitié ouvert dans la main gauche. Cette figure fut placée dans une niche que surmontent les armoiries du prélat et sous laquelle est une épitaphe qui se termine par le millésime 1699 [3].

Le caractère expressif de ce portrait séduisit un haut personnage d'Angleterre, John Cecil, baron de Burghley et comte d'Exeter,

[1] A. Castan, *Saint-Claude des Bourguignons :* dans les *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*. ann. 1880, p. 222.

[2] Ils sont signés l'un et l'autre :

P.S.MONNOT.FECIT
ROM.1698

[3] Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edificii di Roma*, t. I, p. 394.

arrière-petit-fils du grand trésorier de la reine Élisabeth. Ce personnage était à Rome, avec la compagne inséparable de ses voyages et de ses études : il recueillait des œuvres d'art pour l'ornement de son splendide château de Burghley [1], en même temps qu'il songeait à faire ériger dans l'église de Saint-Martin de Stamford, voisine de ce manoir, un tombeau magnifique sur lequel il aurait sa statue assise à côté de celle de sa femme, Anne de Cavendish. Monnot lui parut supérieurement apte à réaliser cette pensée, et il s'en entretint immédiatement avec lui. Quelques jours après, le noble comte venait à l'*Arco della Ciambella*, s'asseoir dans l'atelier de Monnot et convenir avec lui du prix de ce qu'il voulait lui commander : il s'agissait non-seulement du grand tombeau destiné à Saint-Martin de Stamford, mais encore des deux bustes du comte et de sa femme, ainsi que de trois groupes en marbre à placer dans le château de Burghley. L'arrangement fut bien vite conclu, et Monnot, tout en terminant un buste antérieurement commencé, soumit au comte d'Exeter plusieurs projets des morceaux que ce personnage voulait obtenir. Les maquettes ayant été adoptées, Monnot se mit à l'œuvre avec une verve qui enchanta son nouveau Mécène. Le comte d'Exeter venait voir travailler l'artiste et le comblait des plus délicates gracieusetés : il trouvait tant de plaisir à cette fréquentation, qu'il aurait voulu ne pas quitter Rome avant l'achèvement de toutes les figures en voie d'exécution. Il se décida pourtant à continuer sa route, laissant Monnot bien pourvu d'argent et emportant les dessins de ce qu'il lui avait commandé. Durant son voyage et après son retour à Londres, il écrivit fréquemment à l'artiste, jusqu'au moment où une mort prématurée montra qu'il n'avait pas eu tort de songer à l'architecture de son tombeau. John, cinquième comte d'Exeter, s'éteignit le 29 août 1700. Sa femme, qui lui survécut jusqu'au 18 juin 1703, ne vit pas l'achèvement des sculptures destinées à leur monument funéraire. L'année suivante, tout le travail étant terminé, Monnot reçut des instructions pour

[1] Une vue de cette magnifique résidence forme la planche XXI du recueil intitulé : *The seats of the Nobily and Gentry in a collection of the most interesting and picturesque Views, engraved by*, W. Watts. Chelsea, 1779, in-4° obl. L'explication de la planche indiquée ci-dessus a pour titre spécial : *Burghley House, in Northamptonshire, the seat of the right honourable the Earl of Exeter.*

faire mettre ses ouvrages dans des caisses et pour envoyer celles-ci au port de *Ripa Grande,* où elles furent chargées sur un navire. Leur arrivée en Angleterre s'effectua sans encombre, et la satisfaction de la famille d'Exeter fut égale à celle de l'artiste qui éprouvait le double avantage d'avoir un placement honorable pour des ouvrages largement rémunérés.

Les sculptures commandées à Monnot par le comte d'Exeter occupent encore les emplacements que ce généreux ami des arts leur avait destinés [1]. Voici l'indication de celles qui comptent parmi les richesses artistiques réunies à Burghley House : dans la salle d'Andromède (côté ouest), une statue en marbre blanc représentant Andromède enchaînée au rocher, morceau payé à Monnot 300 livres anglaises, ou 7,500 francs; dans la cage de l'escalier peint, un groupe représentant la Sainte Famille; dans la chambre dite de George IV, les bustes en marbre de Jean, cinquième comte d'Exeter, et de la comtesse sa femme; dans la même pièce, un groupe de deux enfants endormis. Burghley House relève de la circonscription paroissiale de Stamford. Dans l'église de cette ville, qui est dédiée à saint Martin, contre le mur septentrional du chœur, s'élève, jusqu'à une hauteur qui dépasse dix mètres, le magnifique tombeau de John, cinquième comte d'Exeter, et de Anne de Cavendish, sa femme, dont les figures en marbre blanc sont de Monnot. Sur le sarcophage, les images des deux époux, taillées dans un seul bloc, sont transversalement assises et vêtues à l'antique. Le comte est drapé dans un manteau qui laisse voir en partie les ornements

[1] Mes indications concernant les travaux faits par Monnot pour la famille d'Exeter, entre les années 1699 et 1704, sont empruntées à l'ouvrage intitulé *Guide to Burghley House, Stamford, the seat of the most honorable the Marquis of Exeter.* Il existe deux éditions de cet ouvrage, l'une et l'autre publiées à Stamford, par la librairie John H. Howard. Dans la petite édition, du format in-12, il n'est question que des œuvres d'art que le public est admis à visiter au château de Burghley, l'une des résidences les plus pittoresques et les plus somptueuses de l'Angleterre. Dans la grande édition, du format in-8°, la description des objets d'art de Burghley House est plus complète, et l'on a en outre d'intéressants détails sur les monuments funéraires de l'église de Saint-Martin à Stamford. C'est à M. F. W. Burton, le savant directeur de la *National Gallery* de Londres, que j'ai dû de connaître cette source de renseignements. Par l'obligeante entremise de sir Wm Gregory, le très-honorable marquis d'Exeter, propriétaire de Burghley House, m'a gracieusement transmis des extraits de la grande édition du *Guide* publié sous ses auspices.

d'une cuirasse romaine ; il a le coude droit appuyé sur un coussin qui lui-même repose sur des livres : au second plan, sa femme ayant une plume dans la main droite et soutenant avec la main gauche un livre ouvert, semble s'apprêter à écrire ce que son mari va dicter [1]. Ce groupe, très-monumental, est une heureuse imitation des plus belles représentations funéraires de la période romaine. Deux statues symboliques sont debout, de chaque côté du sarcophage. A la gauche du spectateur, c'est la Sagesse, avec le costume et les attributs de Minerve, ayant une lance dans la main droite qui repose sur l'égide, et portant sur la main gauche la statuette en bronze doré du *Palladium*. De l'autre côté, c'est la Science éplorée : elle a le front soutenu par son bras droit qui, lui-même, est accoudé sur un gros livre posé à l'un des angles du sarcophage; sa main gauche pendante tient un marteau et des pinceaux ; à ses pieds on voit un compas et divers outils délaissés. Ces deux figures ont une élégance toute française : celle qui symbolise la Science fait songer à l'une des trois Grâces de Germain Pilon. En arrière des statues, sur un socle qui domine le sarcophage, s'élève, entre deux urnes d'où sortent des flammes en bronze doré, une haute pyramide en marbre gris qui porte un écu couronné d'or et renfermant les deux blasons accolés des familles Cecil et Cavendish. La pyramide est terminée par une figure d'enfant qui tient un serpent d'or formant l'anneau, symbole de l'Éternité. Sur le soubassement du groupe représentant les deux époux, l'artiste a gravé une signature ainsi conçue : PETRVS. STEPHANVS. MONNOT. BISVNTINVS. FECIT. ROMÆ. MDCCIV.

[1] L'épitaphe gravée sur le tombeau de John, cinquième comte d'Exeter, donne un résumé fidèle de la noble existence de cet ami des arts, dont Monnot avait éprouvé les bienfaits. A ce titre, elle m'a semblé devoir faire corps avec la biographie de l'auteur du tombeau. Je la reproduis en ces termes, d'après une vue photographique du monument :

H. S. E.

JOHANNES CECIL, Baro de *Burghley*, *Exoniæ* Comes, Magni *Burleij* Abnepos haudquaquam degener. Egregiam enim indolem optimis Moribus optimis Artibus excoluit. Humanioribus literis bene instructus peregre plus vice Simplici profectus est, et ab excultis *Europæ* regionibus multam Antiquitatum Linguarum nec non et rerum Civilium scientiam reportavit. Cum Nemo fortè melius vel Aulam ornare vel curare Res Publicas posset, maluit tamen Otium et Secessum. Itaq. Ruri suo vixit eleganter, sumptuosè, splendidè, liberalibus Studijs oblectatus. Amicis comis et jucundus. Egenis largus. Legum et Ecclesiæ ANGLICANÆ fortis semper Propugnator, suarum Virtutum et Peregrinationum, imo ferè et scientiarum, socium habuit uxorem ANNAM ex prænobili domo de CAVENDISH, GULIELMI Comitis *Devoniæ* Filiam, Corporis Formâ et Animi Ingenio et omnibus quæ Fœminam decere possent Dotibus insignem. E qua quinquem Liberos suscepit Fœlix Conjuge, fœlix et Prole. Sed inter omnia vitam, quæ faciunt beatiorem, Mortalitatis haud immemor, dum apud Italos præcipuæ Artis opera curiosus lustrabat Hoc Monumentum illic ubi exquisitissimè fieri potuit Sibi et Charissimæ Lecti sui et Itinerum et Curarum omnium Consorti

F. F.

Obiit Ille Aug. 29 1708 — Obiit Illa Jun. 18 1703

En cette même année 1704, le trône pontifical était occupé par le pape Clément XI, ami dévoué de la France, qui eut à cœur de ne pas laisser vides les niches de la grande nef de Saint-Jean de Lateran, préparées pour recevoir les statues colossales des douze apôtres. A l'effet de donner un commencement à cette entreprise, le Pape s'était adressé au sculpteur français Jean-Baptiste Théodon, celui qui avait travaillé jadis, avec Legros et Monnot, à la richissime chapelle de Saint-Ignace; et cet artiste avait pris l'engagement de produire, dans un délai de deux années, une statue de saint Pierre, en marbre blanc, haute de vingt et un palmes, c'est-à-dire de plus de quatre mètres et demi [1]. Mais Théodon avait à peine commencé son modèle, qu'il était sollicité de revenir en France, pour travailler à l'ornementation de la chapelle neuve du château de Versailles [2]. Il avait déjà touché un à-compte sur le prix de sa figure, prix qui devait être définitivement réglé par des experts. Obligé de partir, il désira sans doute remettre à l'un des sculpteurs français en renom la commande dont il avait été favorisé; l'auteur du tombeau d'Innocent XI offrait, au point de vue de cette substitution, toutes les garanties désirables : aussi Monnot fut-il agréé par le pape Clément XI. La statue de saint Pierre ayant été terminée et payée à l'auteur 5,000 écus romains, c'est-à-dire près de 18,000 livres [3], le Souverain Pontife en fut tellement satisfait qu'il ordonna immédiatement à Monnot de créer un saint Paul, pour être mis en pendant. Ces deux statues colossales occupent, dans la nef centrale de la mère des églises de Rome et du monde, les premières places de la double rangée des apôtres [4]. Pierre Legros, « ce savant tailleur de marbre que la France ne connaît pas assez [5] »,

[1] A. Bertolotti, *Artisti francesi in Roma*, p. 173-174.

[2] Dussieux, *Le Château de Versailles*, t. II, p. 12, note 1.

[3] Lettre de Poerson, directeur de l'Académie de France à Rome, 29 juillet 1713, publiée par M. Lecoy de la Marche, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e pér., t. II, 1860, p. 74.

[4] Ces deux statues sont signées sur l'un des flancs du socle de chacune d'elles. Voici le texte de ces signatures, obligeamment relevé pour moi par M. Edmond Le Blant :

Saint Pierre. — PETRUS.STEF.MONNOT
BISONTINVS.FECIT

Saint Paul. — PETS.STEF.MONNOT
BISONTINVS.FECIT

[5] Paul Mantz, *Recherches sur l'orfévrerie française :* dans la *Gazette des*

est l'auteur de deux des figures de cette série, celles de saint Thomas et de saint Barthélemy [1]; les huit autres sont signées des plus grands noms de la sculpture italienne : Cammillo Rusconi, Lorenzo Ottoni, Francesco Moratti, Giuseppe Mazzola, Angelo de' Rossi [2].

La confrérie franc-comtoise de Rome sut faire écho à ce nouveau succès de l'un des siens : elle avait élu Monnot second recteur pour l'année 1704, et il était de droit premier recteur pour l'année 1705 ; ses compatriotes le maintinrent dans ce premier poste durant l'année 1706 [3]. Une autre joie plus profonde et plus intime concorda pour notre artiste avec la production de ses statues de la grande nef de Lateran. Tandis qu'il en faisait les modèles, l'aimable sourire d'une jeune fille éveilla chez lui des sentiments qui se traduisirent par une déclaration sympathiquement accueillie. Celle qui devint ainsi sa compagne se nommait Anna-Maria Fittoli : elle n'avait qu'une dot modeste; mais elle était la petite-nièce de ce Capocaccia dont il avait reçu jadis la commande de ses deux premiers ouvrages exécutés à Rome et signés de son nom. Malgré la disproportion des âges, car Monnot avait quarante-sept ans, l'union fut des mieux assorties : elle dura malheureusement trop peu. Le garçon qui en résulta ne vécut que trois jours, et la mère s'éteignit quelques mois après, laissant à son mari, comme gage de tendresse, la dot qu'elle lui avait apportée.

La douleur qu'en ressentit Monnot fut l'origine d'une fièvre qui le conduisit aux portes du tombeau : sa robuste constitution le préserva de la mort, mais non des reliquats du mal, qui l'incommodèrent pendant un an. Il vécut ensuite un certain temps dans la tristesse du veuvage, bien que des partis avantageux lui fussent proposés pour une seconde alliance. Finalement il demanda et obtint la main de Cecilia Alberetti, fille d'un avocat de Rome [4],

Beaux-Arts, t. XI, 1861, p. 117. — Sur le sculpteur Pierre Legros, on peut consulter la biographie de cet artiste, par Lione Pascoli, *Vite*, t. I, p. 271-274, et les *Recherches* publiées par M. Eugène Müntz dans les *Nouvelles Archives de l'Art français*, année 1876, p. 354-358.

[1] L'une aux frais du roi de Pologne, l'autre payée par le cardinal Corsini. (Lettre de Poerson, précitée.)

[2] Fil. Titi, *Descrizione delle pitture, sculture, esposte in Roma*, 1763, in-8°, p. 215.

[3] A. Castan, *La confrérie de Saint-Claude*, ouvrage cité, p. 223.

[4] Dans l'église de Sainte-Marie du Suffrage, à Rome, la sépulture d'une famille

qui lui apporta en dot 2,000 écus, c'est-à-dire l'équivalent de 7,100 francs de monnaie française. Il dépassait alors la cinquantaine; mais la bonne humeur dont il était doué le favorisait d'un regain de jeunesse. Il célébra ses secondes amours en exécutant, pour son panthéon mythologique, un groupe de Vénus et de Cupidon, qui n'est pas le moins séduisant de ceux que l'on voit à Cassel; ce marbre est daté de 1708 [1].

Peu de temps après, on inaugurait dans l'église dédiée à saint Ignace, qui est attenante au Collége Romain des Jésuites, le magnifique tombeau du pape Grégoire XV et de son neveu le cardinal Lodovico Ludovisi. C'était en somme l'œuvre du sculpteur Pierre Legros; mais Monnot y avait collaboré en sculptant, au sommet du monument, les deux Renommées qui proclament les vertus des illustres défunts [2]. La colonie franc-comtoise saisit encore cette occasion de rendre hommage à l'artiste qui lui faisait tant d'honneur : Monnot, élu second recteur de la confrérie de Saint-Claude pour 1710, fut à la tête de cette corporation pendant l'année 1711 [3]. A la même époque, il exécutait deux chérubins en marbre pour le maître autel de l'église de Sainte-Marie sur Minerve [4].

La date de 1712 se lit sur deux des groupes de l'œuvre mytholo-

Alberetti est indiquée par l'épitaphe suivante, où se trouve peut-être le nom du second beau-père de Monnot :

D . O . M
ANDREAS ALBERETTUS
SIBI SVISQUE
PARAVIT
OCTOGENARIVS ET VLTRA
ANNO M DCC XVII
PLENAE CONGREGATIONIS
CONCESSIONE

(Forcella, *Iscrizioni*, t. VIII, p. 446.)

1 P.S.MONNOT.FECIT
ROM.1708.

[2] « *S. Ignazio.* — Il grandioso deposito con la statua della S. M. di Gregorio XV, insigne benefattore di questa chiesa, e con urna encora sepolcrale del cardinale Lodovico Ludovisi, fa mostra della magnificenza delli P P. della Compagnia di Gesù del Collegio Romano verso il loro benefattore. Hanno dato saggio della perizia de' loro scalpelli in questo sepolcro : il sig. Monot, che scolpi le due Fame, e il sig. Le Gros, che scolpi tutto il resto, e architetto questo deposito. » (Fil. Titi, *Descrizione*, etc., p. 169.)

[3] A. Castan, *La confrérie de Saint-Claude*, ouvrage cité, p. 223.

[4] Ces anges adorateurs ont disparu. M. le commandeur Jean-Baptiste de Rossi, le plus illustre interprète des antiquités chrétiennes de Rome, a bien voulu m'en

gique de notre artiste : ce sont ceux qui représentent Latone, avec ses deux enfants [1], et Narcisse, résistant à l'Amour pour demeurer plongé dans la contemplation de lui-même [2], deux morceaux d'une grâce exquise. Le nombre des figures mythologiques produites par Monnot s'élevait ainsi au chiffre de sept [3], sans que l'artiste sût encore quel chemin prendrait cet ensemble. Il jugea pourtant le moment venu de lui chercher une destination. Sa seconde femme lui avait déjà donné deux fils, et il pouvait encore lui venir d'autres enfants : la préoccupation du gain s'imposait donc à lui comme un devoir absolu. Quand il eut la certitude que ses figures ne trouveraient pas à Rome un placement avantageux, il s'enquit des dispositions que pourraient avoir à cet égard les divers princes qui étaient connus pour protéger les artistes. Quelques indications lui ayant fait concevoir la possibilité d'un arrangement avec le landgrave Charles de Hesse, Monnot n'hésita pas à se mettre en route pour Cassel.

III

Parmi les princes allemands qui accueillirent les Français exilés à la suite de la révocation de l'Édit de Nantes, aucun n'avait été plus généreusement hospitalier que le landgrave Charles de Hesse-Cassel. C'était sous ses auspices que Denis Papin avait accompli les expériences mémorables qui démontrèrent la possibilité pratique d'appliquer la force motrice de la vapeur à la navigation fluviale

informer en ces termes : « L'autel majeur de l'église de Sainte-Marie *in Minerva* a été entièrement reconstruit, il y a trente ans et plus. Dans cette occasion, les deux chérubins, *un de chaque côté*, ont disparu. J'ai fait bien des recherches auprès des PP. Dominicains pour savoir ce qu'ils sont devenus : il a été impossible d'en retrouver les traces. Les marbres enlevés ont été laissés à la disposition des marbriers qui ont fait les nouveaux travaux. » (*Lettre* du 12 mai 1887.)

[1] P.S.MONNOT.FECIT
ROM.1.7.1.2

[2] P.S.MONNOT.FECIT
ROM.1712

[3] Pascoli s'est trompé en disant que Monnot avait fait son dixième groupe mythologique avant de partir pour Cassel : les dates inscrites sur les figures isolées du Bain de marbre montrent que sept seulement d'entre elles étaient achevées en 1712.

et à la locomotion terrestre [1]. Il avait également appelé de l'étranger des architectes habiles et avait confié à l'un d'eux [2] le soin d'édifier à Cassel un palais, dont le jardin, dessiné par Le Nôtre, serait peuplé de sculptures analogues à celles du Parc de Versailles. Cet édifice, appelé le château de l'Orangerie (*Orangerieschloss*), est situé au pied des collines qui supportent la ville de Cassel et procurent à ses habitants, depuis une voie publique à laquelle est resté le nom français de *Bellevue*, un coup d'œil magnifique sur l'une des contrées les plus fécondes et les plus gracieuses de l'Allemagne. Le jardin, qui se nomme *Auegarten*, est bordé, du côté opposé à Cassel, par le cours de la Fulda, l'un des affluents du Weser.

La partie essentielle du château de l'Orangerie se compose de trois pavillons reliés par deux galeries. Deux pavillons accessoires, détachés du château lui-même, sont en retour d'équerre à ses extrémités et se font vis-à-vis. Le landgrave songeait à organiser un Bain de marbre dans l'un de ces pavillons accessoires, celui qui est le plus rapproché de Cassel [3], quand Monnot arriva dans

[1] A Cassel, contre la façade du Muséum d'histoire naturelle, une inscription en lettres d'or, sur marbre noir, rappelle en ces termes les premières expériences faites par Papin sous les auspices du landgrave Charles :

DENIS PAPIN
DER ERFINDER DER DAMPFMASCHINE
HAT AUF DIESEM PLATZE IN GEGENWART DES
LANDGRAFEN KARL VON HESSEN
IM JUNI 1706 DIE ERSTEN GROESSEREN
VERSUCHE MIT ANWENDUNG DER DAMPFKRAFT
ERFOLGREICH AUSGEFUEHRT.

[2] Suivant les uns, cet architecte aurait été le Français Paul du Ry (DUSSIEUX, *Artistes français*, 3e édit., p. 176) Suivant une autre opinion, les plans de l'édifice proviendraient de l'architecte italien Guernieri (HOFFMEISTER, *Gesammelte Nachrichten über Künstler und Kunsthandwerker in Hessen*, 1885, p. 37-38).

[3] Tous les historiens de la Hesse ont célébré la splendeur du Bain de marbre (*Marmorbad*) de Cassel. Deux petits ouvrages spéciaux ont été consacrés à le décrire. Le plus ancien est intitulé : *Das Marmorbad bei Kassel, mit einem Stahlstich*, Kassel, bei Wilhelm Appel, 1845, in-12. L'autre ouvrage est un livret explicatif à l'usage des visiteurs du Bain de marbre ; il est intitulé : *Das Marmorbad in der Carls-Aue bei Cassel*, von A. MARCHAND, *königl. Kastellan des Orangerieschlosses und des Marmorbades*, Cassel, 1887 (Neunte Auflage), in-12.

L'auteur de cette excellente description, M. A. MARCHAND, qui appartient à une ancienne famille de réfugiés français, a bien voulu prendre un vif intérêt à mon travail et se multiplier pour me fournir tous les renseignements qu'il était en son pouvoir de me procurer. Je le prie d'agréer l'expression de ma profonde gratitude.

cette ville, en 1712, et sollicita du prince une audience qui lui fut promptement accordée.

Suivant une tradition accréditée à Cassel, le landgrave connaissait Monnot depuis un séjour qu'il avait fait à Rome en 1700 [1]. L'avisé Franc-Comtois se garda bien de dire au prince qu'il avait à placer sept statues en marbre dont la valeur était immobilisée dans son atelier : il se contenta de réclamer l'honneur de faire le buste de Son Altesse. Cette permission ayant été octroyée, le prince entretint l'artiste de son idée de créer un Bain de marbre dans l'un des pavillons accessoires du château qui venait d'être achevé. Monnot vit aussitôt dans ce projet un moyen de placer, de compléter et d'encadrer son œuvre mythologique : aussi porta-t-il aux nues l'idée que le landgrave lui communiquait. Dessiner un programme de cette création fut pour lui l'affaire de quelques jours. Tandis que le landgrave examinait son dessin, l'artiste modelait avec une dextérité surprenante le buste de ce prince : il voyait ensuite son plan du Bain de marbre adopté, sans autre condition que celle de faire une œuvre grandiose, somptueuse et magnifique.

Pour un artiste laborieux et enthousiaste, une commande ainsi faite était le paradis terrestre en perspective. A l'âge de cinquante-cinq ans, Monnot trouvait enfin l'occasion, si longtemps rêvée par lui, de rivaliser avec les plus renommés d'entre les créateurs de l'Olympe sculptural de Versailles. Son biographe italien dit que les travaux du Bain de marbre le retinrent pendant seize années consécutives à Cassel, c'est-à-dire entre 1712 et 1728. Il est certain cependant que, durant cette période, il dut retourner plusieurs fois en Italie, soit pour chercher des marbres, soit pour recruter des ouvriers : en effet, la Faune chasseur du Bain de marbre a été signé à Rome en 1716 [2], et la statue du berger Pâris est indiquée de même comme faite à Rome en 1720 [3]. Une seule des statues signées n'est pas datée de Rome : c'est la Bacchante [4]. Quant aux

[1] *Das Marmorbad*, 1845, S. 11-12.

[2] P.S.MONNOT.FECIT ROM.1716

[3] P.S.MONNOT.FECIT ROM.1720

[4] P.S.MONNOT.FECIT 1716

tableaux en relief qui ornent les parois de la salle, ils ont tous été faits à Cassel et portent uniformément la date de 1720 [1], époque de leur mise en place. Pascoli dit que Monnot eut, à Cassel, jusqu'à cinquante ouvriers travaillant sous ses ordres et d'après ses plans. La tradition du pays veut en outre que, pour les sculptures du Bain de marbre, il ait été secondé par deux de ses fils [2]. Cette collaboration ne put se produire que très-tardivement, car l'aîné des fils de Monnot, né seulement en 1709, n'était âgé que de onze ans en 1720, quand son père signait les tableaux en relief du Bain de marbre. Ce fils aîné mourut subitement à Cassel, le 8 août 1727, à l'âge de dix-huit ans, une année avant la signature finale du grand ouvrage auquel l'avait associé son père. Cette perte dut être d'autant plus cruelle pour Monnot, que le jeune homme si prématurément éteint donnait les plus belles espérances : la congrégation des Virtuoses au Panthéon de Rome lui avait déjà fait une place dans ses rangs [3]. On l'inhuma en terre catholique, sous les arceaux du cloître des Franciscains de Fritzlar, près de Cassel [4], où son père l'a magistralement représenté de profil sur une plaque de marbre blanc [5]. Une épitaphe latine, placée au-dessous de cet ouvrage,

[1] P.S.MONNOT.FECIT
1720

[2] J. Hoffmeister, *Gesammelte Nachrichten*, 1885, p. 77.

[3] Dans le catalogue des *Virtuosi al Pantheon*, joint à la publication des statuts de cette confrérie, « Monot, Francesco », occupe le vingt-huitième rang parmi ceux reçus depuis l'année 1700. (Communication de M. A. Bertolotti.)

[4] L'acte d'inhumation du jeune artiste se trouve dans le *Liber mortualis* de Saint-Pierre de Fritzlar, t. I, fol 37; il est ainsi conçu : « Sepultus est, 1727, August. 1, Franciscus Monotti, Italus, hor. 9 » (Extrait délivré par M. le doyen W. Kreisler, sur la demande de M. A Marchand, conservateur du *Marmorbad*.)

[5] Ce petit monument, fixé à l'une des colonnes de la partie supérieure du cloître de Fritzlar, a une hauteur totale de 1m,53 et une largeur de 33 centimètres. Il se compose d'une table de marbre blanc, qui a pour soubassement une table de marbre noir. La table supérieure a pour couronnement une sorte de fronton surmonté d'une croix; elle est encadrée d'une bordure de marbre jaune et présente en demi-relief le buste profilé d'un jeune homme ayant le type romain. La table inférieure, en marbre noir avec encadrement de marbre blanc, renferme l'épitaphe du même jeune homme. Sur un culot qui termine le monument, on voit deux images emblématiques en relief : au dessus, un Phénix; plus bas, deux flambeaux en sautoir. — Les éléments de cette description m'ont été fournis, avec la plus gracieuse obligeance, par M. W. Kreisler, doyen de Saint-Pierre de Fritzlar.

qualifie François-Alexandre Monnot de *Romanus studiosus,* comme étant né à Rome et travaillant sous les auspices de son père[1]. Si ce chagrin fut profond pour Monnot, il n'en éprouva pas d'autre pendant son séjour à Cassel, car sa valeur d'artiste ne cessa d'y être hautement reconnue et récompensée par les plus délicates largesses. C'était à ce traitement généreux que faisait allusion le directeur de l'Académie de France à Rome, écrivant le 23 juillet 1715[2] : « Un bon sculpteur est allé près du prince de Hesse-Cassel, où il a de grands emplois qui lui sont bien payés. »

Le Bain de marbre (*Marmorbad*) de Cassel, l'une des grandes curiosités artistiques de l'Allemagne[3], est un ouvrage du style le plus absolument français. Dans le pavillon isolé qui le renferme, il forme un carré équilatéral dont les angles sont arrondis. Les deux côtés qui correspondent aux façades ont une porte entre deux fenêtres symétriques. Sur les deux autres côtés, la porte est masquée par une cheminée monumentale qui se trouve également entre deux fenêtres. Au milieu du local est un second carré, aux angles échancrés, qui supporte une coupole : c'est une sorte de lanterne posée sur la piscine, dans laquelle on descend par un

[1] Cette épitaphe est entachée d'une contradiction déjà relevée par M. Hoffmeister : le jeune Monnot, mort en 1727, à l'âge de dix-huit ans, est indiqué comme né en 1700. Évidemment il y avait 1709 sur la note remise au graveur de l'épitaphe, et celui-ci aura pris le 9 pour un zéro. Les louanges décernées dans ce texte à Pierre-Étienne Monnot sont d'ailleurs la preuve que le père désolé fut étranger à la rédaction de l'épitaphe dont voici le texte, d'après Falkenheiner (*Geschichte hess. Städte und Stifter,* Bd II, S. 40) :

S . N . D . B.

Hic. Iacet. Franciscus. Alexander. Monnot. Romanus
Studiosus. D. Petri. Stephani. Famosi. Balnei
Cassellani. Serenissimi. C. L. H. Sculptoris. Et. Archi
tecti. Filius. Natus. Anno. MDCC. IIdo. Aprilis
Qui. Postquam. In. Columbina. Simplicitate
Innocens. Per. Annos. XVIII. Vixerat. Tandem
In. Serpentina. Prudentia. Pie. Hic. Vivere
Desiit. MDCCXXVII. VIII. Aug. Aeternum
Victurus. In. Coelis. Tu. Viator. Ipsi. Et
Tibi. Precare. Quie[te]m. Aeternam. Amen.

[2] Lettre de Poerson, directeur de l'Académie de France à Rome (23 juillet 1715), publiée par M. Lecoy de la Marche, dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e pér., t. II, 1869, p. 77.

[3] Il est visible gratuitement les lundi, mercredi et samedi, de dix heures à midi ; le dimanche, de onze heures et demie à une heure.

escalier; des bancs de marbre y suivent l'alignement de la convexité des échancrures. Les quatre faces principales de cette lanterne sont percées d'arcatures, flanquées elles-mêmes de pilastres corinthiens. Les pilastres se répètent sur les pans échancrés, qui sont également évidés et barrés par une margelle; sur chacune de ces margelles est une statue [1] qui tourne le dos à la piscine : ici c'est Apollon vainqueur de Marsyas, là c'est Minerve entre deux petits Génies; aux deux autres échancrures, c'est Bacchus faisant désirer un raisin à un petit Faune, enfin une Bacchante en cadence. La coupole est à huit pans inégaux, qui correspondent à la formule de l'encadrement de la piscine. Cette coupole a pour couronnement une ouverture octogonale à quadruple échancrure, qui est bordée d'une balustrade en bronze doré, dans les rinceaux de laquelle se jouent huit petits Amours. Par cette trouée, on aperçoit une figure de l'Aurore, peinte sur le plafond du premier étage du bâtiment [2], étage invisible depuis le pourtour de la piscine, car l'entablement de l'édicule central est relié par des voûtes en berceau aux murailles de clôture. La calotte de la coupole a ses huit compartiments en marbre jaune encadrés par du marbre violet. Sur le marbre jaune se détachent des représentations allégoriques en marbre blanc, d'un très-faible relief : dans les grands compartiments, Monnot a symbolisé les quatre éléments, l'Eau, la Terre, l'Air et le Feu; dans les petits, il a figuré les quatre saisons, le Printemps, l'Été, l'Automne et l'Hiver.

Les cheminées, en marbre violet, servent de bases à deux grands médaillons, soutenus par des figures allégoriques et couronnés par des Génies, le tout en haut relief de marbre blanc sur champ de marbre jaune. Le médaillon de la cheminée de droite renferme un portrait en profil du landgrave Charles de Hesse; celui de la cheminée de gauche lui fait pendant avec un portrait de Marie-Amélie de Courlande, femme du landgrave, morte depuis le 16 juin 1711. La Minerve, en haut relief, assise sur la cheminée de droite, plus bas que le portrait du landgrave, a la main appuyée sur un globe céleste, tandis qu'un globe terrestre est entre les deux figures allé-

[1] Les douze statues du Bain de marbre ont une hauteur moyenne de $1^{m},52$.

[2] Cette peinture est de Christophe Hochfeld. (Hoffmeister, *Gesammelte Nachrichten*, p. 48.)

goriques dominées par le médaillon de la défunte princesse. Chacune des cheminées est accostée par deux statues : à droite, c'est Flore avec Zéphire, puis Mercure avec l'Amour ; à gauche, c'est d'un côté Vénus et de l'autre Pâris. A chacun des coins du grand carré, une statue occupe la niche angulaire : là se trouvent Léda, en pendant avec Narcisse ; le Faune chasseur, en pendant avec Latone.

Huit tableaux de marbre blanc, en relief, d'une hauteur de 2m,26, sur une largeur de 1m,52, s'encadrent, deux par deux, dans les quatre faces du logis : sur deux côtés, ils garnissent les intervalles qui séparent la porte de chacune des deux fenêtres ; sur les deux autres côtés, ils occupent les surfaces ménagées entre les fenêtres et les petites niches où sont les statues qui accostent les cheminées. Ces tableaux forment une série absolument homogène : ils ont été conçus d'ensemble et exécutés en vue de la place qu'ils occupent dans un local dont ils sont la décoration essentielle. Le *Museum Fridericianum* de Cassel en possède les petits modèles faits en cire, hauts de 56 centimètres sur 42.

Les sujets de ces tableaux sont tirés des *Métamorphoses* d'Ovide ; mais l'artiste a choisi de préférence les scènes qui lui donnaient le prétexte d'introduire dans ses compositions quelques aspects de l'élément liquide. Nous caractériserons sommairement chacun de ces tableaux, en commençant par celui que l'on a sur sa droite lorsque l'on franchit la porte du Bain de marbre qui regarde la terrasse de l'Orangerie, et en terminant par le morceau situé de l'autre côté de cette même porte :

Europe assise sur Jupiter métamorphosé en taureau. — Au bord de la mer, Europe, assise sur le taureau amoureux, est enguirlandée en même temps que sa monture, par des Nymphes associées à un jeune Amour.

Diane et la nymphe Calisto. — Ayant été séduite par Jupiter, Calisto, entraînée au bain par ses compagnes, est accusée par elles devant Diane qui trône sur un rocher. Des trois Nymphes qui l'ont saisie, l'une s'agenouille pour montrer le ventre ballonné de la coupable ; celle qui est à droite semble formuler l'accusation en levant le doigt, tandis que celle de gauche rayonne de malice en pinçant le bouton de l'un des seins de Calisto qui s'évanouit.

Persée délivrant Andromède. — Après avoir tué un monstre marin dont la tête lui sert d'escabeau, Persée gravit le rocher sur

lequel Andromède a été cruellement exposée : un Amour fait tomber les fers qui enchaînaient cette princesse. Dans le lointain, le roi d'Éthiopie accourt pour recevoir sa fille.

Triomphe de Galathée. — Debout, dans le creux d'une conque marine qui est munie latéralement de roues à palettes et repose sur deux dauphins, Galathée fait flotter au-dessus de sa tête une écharpe en manière d'arc-en-ciel. Voguant ainsi sur les flots, elle a pour escorte, à sa droite, un Triton, à sa gauche, deux Sirènes. Celles-ci offrent à la triomphatrice des coraux et des perles, que reçoit une suivante assise à l'arrière de la conque.

Daphné changée en laurier. — En présence du fleuve Pénée, Daphné, sa fille, au moment d'être atteinte par Apollon, voit son corps changé en tronc d'arbre et chacun de ses doigts devenir des branches de laurier. Au pied de la Nymphe qui se métamorphose, un petit Amour semble faire une morale au séducteur Apollon.

Diane métamorphose en cerf le trop curieux Actéon. — La déesse vient de sortir du bain. Tandis que l'une de ses Nymphes lui chausse une sandale, elle lance un regard de courroux sur Actéon, assis de l'autre côté de l'eau : des cornes de cerf poussent sur la tête de ce chasseur indiscret, et ses chiens le dévorent. Trois Nymphes sont encore dans le bain : l'une d'elles, assise sur une pierre, peigne sa chevelure; deux autres folâtrent, et l'une de celles-ci s'amuse à épouvanter sa compagne avec une écrevisse dont elle la menace.

Alphée voyant partir Aréthuse. — Depuis le firmament, Diane tend la main à la nymphe Aréthuse, pour la soustraire aux désirs du vieux fleuve Alphée. Celui-ci, qui enfourche son urne, se désole de voir fuir l'objet de sa convoitise : un petit Amour lui caresse une joue et lui serre une main, en faisant à son adresse une moue de compassion comique.

Mariage de Bacchus et d'Ariane. — Dans l'île de Naxos, sur le bord de la mer, Bacchus passe un anneau dans le doigt d'Ariane. Un vieux Faune, témoin de cette union, a sur ses épaules un enfant, couronné de pampre, qui est ravissant de curiosité malicieuse. Un autre petit Faune, qui s'est glissé entre les deux conjoints, élève gracieusement ses bras pour saisir l'anneau nuptial.

En dehors des surfaces occupées par les bas-reliefs qui viennent d'être décrits, les marbres les plus riches et les plus variés forment

des panneaux et des encadrements sur les parois de ce splendide local. Les carrières les plus renommées de l'Italie et de l'Allemagne, particulièrement celles des pierres veinées d'or et d'argent des minières du Hanovre, avaient été mises à contribution par Monnot, qui se montra non moins expert dans l'art d'associer les couleurs des marbres que dans celui de produire des reliefs d'une expressive élégance. On ne saura jamais le chiffre de la dépense faite par le landgrave Charles pour la construction du palais de l'Orangerie et de son annexe le Bain de marbre. Il est de tradition à Cassel que lorsque les comptes lui en furent remis, l'énormité des sommes payées l'effraya tellement, qu'il jeta au feu toutes ces paperasses, afin de tirer sur une dépense aussi colossale le voile de l'oubli [1].

Quand Monnot quitta Cassel pour retourner à Rome, en 1728, il ne manquait plus à la décoration du Bain de marbre que deux statues. L'artiste promit de ne pas trop les faire attendre, et le landgrave eut toute raison de croire que cet engagement serait tenu : aussi permit-il à Monnot de graver, avant son départ, une signature finale sur le Bain de marbre. Cette signature se lit sur la tranche de l'un des montants de la principale porte, à la hauteur du coude droit de celui qui entre dans le local. Voici les termes choisis par Monnot pour se déclarer l'unique auteur de ce grand ouvrage :

P.TRVS.STEF.MONNOT.FECIT.OMNIA.OPERA.
MARMORIS.ANNO.D.MDCCXXVIII.

Monument unique en son genre, le Bain de marbre devint bientôt célèbre, et le landgrave Charles put se flatter d'avoir laissé de son goût pour les arts un témoignage aussi brillant que durable. En effet, le Bain de marbre, qui s'est conservé intact [2], ne cesse de faire l'admiration des nombreux visiteurs de l'une des villes les plus aimables de l'Allemagne.

Sur la rémunération de Monnot, tant pour l'architecture du

[1] Piderit, *Geschichte der Haupt-und Residenzstadt Cassel*, herausg. von J. Hoffmeister. Cassel, 1882, S. 237. — Citation empruntée au *Das Marmorbad* de M. A. Marchand.

[2] A. Marchand, *Das Marmorbad*, neunte Aufl., S. 17.

Bain de marbre que pour les sculptures qui le décorent, on n'a que les indications partielles. Une seule est vraisemblable : c'est le prix de 14,000 thalers, ou 24,700 francs, payé pour les dix statues qui étaient en place lorsque Monnot fit ses adieux à la cour de Cassel [1]. « Il serait impossible », a dit Pascoli, « de donner une idée des procédés courtois et gracieux que prodigua Son Altesse à Pierre Monnot, tout en rémunérant généreusement ses ouvrages. » Comme réplique à ces courtoisies, Monnot voulut, avant de partir, sculpter le buste du prince Guillaume, second fils du landgrave Charles et son successeur présomptif dans le gouvernement de la Basse-Hesse.

Ce dernier des ouvrages faits à Cassel par Monnot se trouve, au *Museum Fridericianum,* avec les bustes du landgrave Charles et de sa défunte épouse, bustes dont l'exécution remontait à l'année 1714 [2]. Deux groupes en marbre du même établissement sont également attribués à Monnot, bien qu'ils ne portent aucune signature [3] : c'est, d'une part, la *Vérité démasquant la Fausseté;* d'autre part, c'est *Apollon vainqueur de Marsyas,* morceau traité dans une manière réaliste, contrastant par conséquent avec celle du groupe analogue, daté de 1698, qui n'est pas la moins idéalisée des statues comprises dans la décoration du Bain de marbre.

IV

En se réinstallant à Rome, Monnot eut comme premier souci d'entreprendre l'exécution des deux statues de marbre qui manquaient encore à son principal ouvrage. Les soixante et onze ans qui

[1] *Das Marmorbad bei Kassel,* 1845, S. 13.

[2] Le landgrave Charles est en cuirasse, sa femme Amélie est parée d'hermine et de dentelles; les deux bustes, en marbre blanc, hauts de 88 centimètres, sont signés « P.S.MONNOT.FECIT. 1714 ». Le buste de Guillaume VIII, représenté avec une cuirasse, a 83 centimètres de hauteur et n'est pas signé. (Communication de M. A. Marchand.)

[3] Groupe en marbre blanc, de 1m,25 de haut. La Vérité a une couronne de laurier sur la tête : d'une main, elle arrache un masque du visage de sa rivale, sur le dos de laquelle elle vient de briser un fouet; des serpents servent de chevelure à la Fausseté, qui essaye en vain d'arracher à la Vérité sa couronne. — Le groupe d'Apollon et Marsyas a les mêmes dimensions.

pesaient sur sa tête n'avaient pas amoindri l'énergie de sa volonté, ni modifié ses habitudes laborieuses. Il se refit donc un atelier dans la *via delle Carroze* et y produisit les deux statues complémentaires promises au landgrave Charles. Ce prince ne vécut pas assez pour avoir la joie de recevoir ces figures : il mourut le 23 mars 1730, laissant pour héritier son fils aîné Frédéric, qui occupait le trône de Suède et qui dut en conséquence déléguer l'exercice du landgraviat de Hesse au prince Guillaume, celui dont le buste avait occupé les derniers instants du séjour de Monnot à Cassel. Par une lettre adressée depuis de Rome à ce deuxième fils de son regretté Mécène, Monnot annonçait, en 1731, le prochain envoi à Cassel des statues de Minerve et Flore, exécutées pour le Bain de marbre, monument dont il prédisait le renom, tout en rapportant le mérite de l'œuvre au prince qui l'avait conçue et dirigée [1]. Les deux figures ainsi annoncées ont pris place dans la décoration du Bain de marbre. Celle qui représente Flore est d'une gracieuse élégance : la Minerve, au contraire, a la pose théâtrale des productions italiennes de l'époque ; elle est toutefois accostée de deux petits Génies dont les allures sont excellemment françaises. Ces deux statues sont les seules dans le Bain de marbre qui ne portent pas la signature de leur auteur. Volontiers nous attribuerions cette insouciance finale aux tristesses qui assombrirent les dernières années de l'existence de Pierre-Étienne Monnot.

Sur les quatre fils qui étaient issus de son second mariage, l'aîné, François-Alexandre, dans lequel il avait pu entrevoir le continuateur de ses talents d'artiste, s'était éteint à la fleur de l'âge et dormait en paix sous les dalles du cloître de Fritzlar. Le second, Nicolas, qui avait également manié le ciseau, trompa d'une autre façon les espérances de son père : il entra au noviciat des Jésuites, deux ans après le retour à Rome de sa famille. Les deux plus jeunes, Camille et Paul, faisaient leurs classes de grammaire à l'époque de ce même retour, et il était difficile que leur père, en raison de son grand âge, se flattât de pouvoir les diriger dans le choix d'une carrière. En même temps que ces déceptions lui rendaient l'existence amère, il eut à soutenir un procès pour la revendication d'une

[1] Christoph Von Rommel, *Geschichte von Hessen*, Cassel, 1858, Bd X, S. 155. (Indication de M. A. Marchand.)

somme de 6,000 écus qu'il avait envoyée de Cassel à Rome et qui se trouvait compromise par un mauvais placement. Ceux qui ont dû compter de bonne heure avec les nécessités de l'existence sont, à l'époque de la vieillesse, généralement enclins à pousser jusqu'à l'exagération le souci des intérêts matériels.

Obsédé par deux ordres d'ennuis, Monnot en vint à perdre le goût du travail, et sa santé ne tarda pas à éprouver le contre-coup de cette perturbation morale. Une rétention d'urine, dont il fut saisi vers le milieu du mois d'août 1733, lui fit endurer pendant huit jours de cruelles souffrances. Il s'éteignit le 24 de ce même mois [1], âgé de soixante-seize ans et quinze jours, consolé par le religieux espoir de participer aux récompenses célestes.

La colonie franc-comtoise de Rome ressentit vivement cette perte. Elle achevait de reconstruire son église dédiée à saint Claude, et des cryptes avaient été ménagées sous cet élégant édifice pour la dernière demeure des Comtois établis à Rome qui mériteraient bien du groupe national de leur pays d'origine [2]. Sur la demande de Monnot vivant, la confrérie de Saint-Claude l'avait autorisé gratuitement à élire sa sépulture dans le nouveau sanctuaire. Ainsi avait-il fait par son testament dicté et signé le 5 mars 1733 [3]. En conséquence, sa dépouille mortelle fut portée dans l'église de

[1] La date du 24 août 1733 est donnée par Pascoli; elle est confirmée par l'acte du décès, dressé le surlendemain 26, en l'église paroissiale de *San-Lorenzo in Lucina*, dont relevait le domicile mortuaire de notre artiste. M. Luigi Cantarelli a bien voulu faire transcrire pour moi et m'envoyer le texte de cet acte, qui est ainsi conçu :

« A di 26 agosto 1733. — Signor Pietro-Stefano Monot, da Borgogna, di anni 78, figlio del quondam....., e marito della signora Cecilia-Francesca Alberetti, dimorante a strada delle Carrozze, mori nella communione della S. M. C., munito di tutti li SSmi Sagramenti, e fu sepolto nella Ven. Chiesa di S. Claudio di Borgogna. » (*Liber Mortuorum S. Laurentii in Lucina*, fol. 163.)

Dans cet acte, Monnot a été vieilli de près de deux ans : né le 9 août 1657, il était âgé, le 24 août 1733, de soixante-seize ans et quinze jours. L'épitaphe du même artiste, que nous publions plus loin, est erronée en sens inverse : on n'y donne au défunt que soixante-quinze ans. La date même de son decès y est inexactement indiquée; *pridie nonas sextilis* signifie le 4 août, tandis qu'il aurait fallu écrire : *nono kalendas septembris*, ce qui eût désigné le 24 août. Le traducteur latin de l'épitaphe aura entendu 4 au lieu de 24 : de là son erreur.

[2] A. Castan, *La confrérie, l'église et l'hôpital de Saint-Claude des Bourguignons*, ouvrage cité, p. 201.

[3] A la suite de ce travail, on trouvera le texte du testament de Monnot, d'après l'original conservé à Rome, aux Archives de l'État.

Saint-Claude, de nuit et à la lueur des torches, suivant la rite usité pour les nobles. Le lendemain matin, des obsèques solennelles lui furent faites dans ce même sanctuaire.

A cette époque, une grande situation d'artiste était généralement consacrée par des patentes de noblesse. Monnot fut donc anobli, et vraisemblablement par le pape Innocent XIII [1]. Son biographe italien ne mentionne pas cette circonstance; mais la preuve en est faite par huit empreintes armoriées qui se voient sur l'enveloppe ayant renfermé son testament. Le blason de ce cachet appartient, suivant l'usage du temps, à la catégorie des armoiries parlantes : on y voit une fasce entre deux étoiles et un petit moineau, symbole phonétique du nom de Monnot.

En dehors de la créance de 6,000 écus dont il n'avait retiré que quelques gages résultant d'une saisie, Monnot laissait une petite fortune s'élevant à 30,000 écus. Par son testament, il avait institué sa femme usufruitière de son héritage et curatrice des biens de leurs deux derniers fils, jusqu'au moment où Paul, le plus jeune, aurait accompli sa trentième année. L'avant-dernier fils se hâta de rechercher la perspective d'un tout autre héritage : peu de temps après la mort de son père, il prit l'habit bénédictin des moines de Saint-Silvestre et changea son prénom de Camille en celui de Joseph.

Monnot avait gardé pieusement le souvenir de son pays natal et de deux de ses frères qui allaient lui survivre. Pierre-Joseph avait été peut-être l'auxiliaire de ses travaux, car son testament prescrit que si ce frère revenait habiter Rome, une pension d'un écu par mois lui serait servie pendant le temps de ce séjour. A l'autre frère, Jean-Claude, âgé de soixante-dix-huit ans, son testament léguait, comme souvenir, une somme de dix écus.

Par l'une des clauses de ce testament, Monnot ordonnait la vente, au profit de son héritage, des statues et bas-reliefs, d'une valeur considérable, qui se trouvaient dans son atelier. L'une de ces œuvres d'art est entrée au Musée Capitolin de Rome : c'est la figure d'un Gladiateur qui succombe et se retourne une dernière fois contre son agresseur. Le torse, qui est fort beau, procède seul de l'antiquité : Monnot l'avait acquis et s'était ingénié à reconsti-

[1] L. Suchaux, *Galerie héraldo-nobiliaire de la Franche-Comté*, 1878, t. II, p. 54.

tuer ce qui manquait à cette figure; mais il n'avait pu deviner qu'il avait affaire à un fragment de l'une des copies du Discobole de Myron, l'attitude de ce chef-d'œuvre n'ayant pas encore été révélée [1]. Toutefois, si notre artiste, en reconstituant un Gladiateur, a involontairement trahi le sens du débris antique tombé entre ses mains, la restauration qu'il en a faite est tenue pour habile, car le plus ancien écrivain qui la signale qualifie Monnot de « célèbre sculpteur [2] ».

Dans l'église franc-comtoise de Saint-Claude des Bourguignons, où il avait élu sa sépulture, Monnot fondait, pour lui, sa femme et leur descendance, deux messes basses par mois et une messe annuellement chantée durant l'octave de la fête des morts. A cet effet, il léguait à la confrérie comtoise deux *lieux de mont*, ou titres de rente, mais en donnant la jouissance viagère de ces valeurs à trois religieuses Ursulines, dont deux étaient ses belles-sœurs. Les offices ainsi fondés finirent par avoir leur exécution régulière, et ils figurent encore actuellement sur le *Catalogue des messes fondées* en l'église comtoise de Rome [3].

[1] La figure restaurée par Monnot est ainsi caractérisée dans la *Nuova descrizione del Museo Capitolino* (Roma, 1882, p. 105-106), ouvrage dont je dois un exemplaire à la généreuse obligeance de M. le commandeur Augusto Castellani : « 50. Statua grande al vero di un Gladiatore caduto, secondo la transformazione eseguita dal *Monot* di un torso del Discobulo di *Mirone*, che in quel tempo non era ancor conosciuto. — La testa, le braccia e le gambe sono di restauro : marmo lunese : alto m. 0,90. »

[2] « Nel mezzo della gran sala son cinque singolarissime statue. La più prossima all' ingresso della stanza dell' Ercole rappresenta un Gladiatore con lo scudo imbracciato, e stando con un ginocchio in terra, e con la faccia e braccio destro in alto rivolti, sembra che guardi il suo nemico e si difenda. Credono alcuni che questa rappresentasse uno de figliuoli di Niobe, de' quali ve ne sono diverse statue in alcune case di Roma. L'attitudine e la scultura sono stimabili, e fu in gran parte restaurata da monsù Monot, celebre scultore del nostro secolo, che la possedeva. » (*Indice Capitolino*, p. 25 : appendice alla *Descrizione* dall' abate Filippo Titi, Roma, 1763, in-8°.) — Cf. Bottari, *Museo Capitolino*, t. III, in-fol., p. 137, tav. LXIX; Guattani, *Monumenti antichi*, ann. 1784, p. IX; de Clarac, *Musée de sculpture*, t. V, p. 135, et atlas, pl. 858 A.

[3] J'ai publié ce *Catalogue*, à la suite de mon étude sur *Saint-Claude des Bourguignons*, dans les *Mémoires de la Société d'Emulation du Doubs*, 5e série, t. V, 1880, p. 252-256. — Je ne sais si des réserves sont intervenues, quant à la célébration des messes fondées, lors de l'aliénation récente, par le gouvernement de la République française, de l'église et de l'ancien hospice de Saint-Claude Cette aliénation, consommée le 21 juin 1886, a fait passer l'ancienne église nationale des Comtois entre les mains de la Congrégation des prêtres du Très-Saint Sacre-

Comme encadrement pour son tombeau, Monnot avait choisi une fausse porte ménagée dans l'architecture de cette église, et il espérait que son épitaphe y serait surmontée d'un buste reproduisant ses traits. Les nombreuses clauses restrictives qu'il avait introduites dans son testament, au point de vue de la conservation de son héritage, firent peut-être obstacle à l'accomplissement de ce vœu. Toutefois ses deux fils entrés en religion, le Jésuite et le Bénédictin, obtinrent de la confrérie franc-comtoise que, dans le dallage de l'église où reposait leur père, la place d'honneur serait occupée par une plaque de marbre, sur laquelle ils firent graver une épitaphe latine dont voici la traduction :

« A la mémoire de Pierre-Étienne Monnot, d'Orchamps-Vennes au Comté de Bourgogne, citoyen de Besançon, architecte éminent de son temps, sculpteur fameux par des ouvrages exécutés avec une rare perfection, également chéri de sa famille et de ses concitoyens, qui vécut soixante-quinze ans : tempérant, doux, irréprochable dans ses mœurs, il mourut la veille des nones du mois d'août de l'an 1733 ; ses fils Nicolas et Joseph, les plus affligés de la douleur commune, ont élevé à leur père bien-aimé ce monument dans une place généreusement accordée par la Nation Comtoise [1]. »

ment. Le décret rendu en conséquence par le Cardinal-Vicaire, à la date du 1er août 1886, se trouve dans la brochure intitulée : *Un nouveau trône eucharistique à Rome* (par le R. P. Tesnière), Bruxelles (1886), in-8°.

1 MEMORIÆ
PETRI.STEPHANI.MONNOT
ORCAMPTENVENNIS
EX.BURGUNDIÆ.COMITATU.DOMO.BISANTIO
ARCHITECTI.SUI.ÆVI.INSIGNIS
SCULPTORIS.CÆLATIS.AFFABRE.OPERIBUS
MEMORABILIS
VIRI.DE.SUIS.ET.CIVIBUS.BENE.MERENTIS
QUI
VIXIT.ANNIS.LXXV
FRUGI.COMIS.MORUM.INTEGER
DECESSIT.PRID.NON.SEXT.A.MDCCXXXIII
COMMUNI.MOERORE
NICOLAUS.ET.IOSEPH.MOETISSIMI
LOCO.LIBENTER.A.NATIONE.DATO
POSUERUNT
PATRI.PIENTISSIMO

Nel pav. di mezzo.

(Vinc. Forcella, *Iscrizioni delle chiese di Roma*, t. III, p. 187.)

En terminant la biographie de Monnot, Lione Pascoli, qui l'avait intimement connu, a fait de lui le portrait suivant : « Il était court de taille et large de carrure, avait une belle et noble physionomie qui s'associait à de non moins belles et nobles manières. Il portait des vêtements d'une dignité et d'une propreté irréprochables, était toujours coiffé d'une perruque, ne se montrait jamais sans une épée au côté et sans une canne à la main. Il ne sut pas reculer devant la fatigue, fut ardent et courageux dans la poursuite des entreprises qu'il avait en tête, travailla comme dix à leur réalisation. A cet égard, il suffira de rappeler ses travaux accomplis à Cassel et de signaler vingt bas-reliefs, représentant les diverses Vertus, qui sont à vendre dans sa maison et font partie de son héritage. »

Au point de vue de sa valeur d'artiste, Monnot mérite un rang distingué parmi les maîtres de l'École française de sculpture. Toujours ingénieux et souvent élevé dans ses conceptions, il eut pour les réaliser un ciseau remarquablement doué de savoir et d'adresse. S'inspirant dans une mesure égale des chefs-d'œuvre de l'art et des réalités de la nature, il parvint à se créer un style dont l'élégance généralement pondérée contraste, à son honneur, avec le faux goût auquel sacrifiaient la plupart de ses confrères de l'Italie. Si, par aventure, la contagion lui a fait commettre quelques fautes d'incorrecte élégance, il les a toujours compensées dans le même ouvrage par des fragments traités avec une science de bon aloi. Pour être fières ou gracieuses, ses statues ne cessent jamais d'être vivantes : quelques-unes semblent même reproduire fidèlement le visage du modèle qui avait posé devant l'artiste. Toutefois, ces visages, aux traits réels, sont délicatement modifiés par une note d'expression, qui s'harmonise bien avec le caractère général de chaque statue. Cet équilibre est remarquablement atteint dans deux des figures de la décoration du Bain de marbre, le *Faune chasseur* et la *Bacchante*, figures palpitantes de vie et charmantes d'entrain. Mais c'est principalement dans les tableaux en relief que le talent de Monnot se révèle avec toute la richesse de ses moyens. Les huit grands bas-reliefs du Bain de marbre sont composés avec une entente très-habile de ce genre, où, suivant l'expression d'un ancien maître [1],

[1] Thomas Regnaudin, *L'art de traiter les bas-reliefs* : dans les *Conférences de*

« se marie le dessin géométral du sculpteur, dans les figures posées sur le devant, avec le dessin perspectif du peintre dans les figures posées sur le fond ». Celui de ces tableaux de marbre qui arrête le plus habituellement les visiteurs, *Diane et la nymphe Calisto,* est étincelant d'esprit gaulois, à la façon des meilleurs contes du bon La Fontaine. Dans les tableaux en relief aussi bien que dans les statues isolées, Monnot excelle à représenter les figures enfantines : Anges, Génies ou Amours, ses bambins sont ravissants de naïveté, d'intelligence ou de malice, et leurs petits corps potelés captivent la tendresse du spectateur. Rien n'est plus amusant que l'effroi du petit Apollon et de la petite Diane, à la vue des grenouilles qui dansent autour de Latone offensée. En dehors des qualités de premier ordre qui recommandent ses nombreux ouvrages, Monnot peut être envisagé comme l'un de ceux qui ont le plus efficacement servi à faire apprécier par l'étranger le génie artistique de la France. A ce titre, ses compatriotes lui devaient un souvenir de gratitude : j'ai cru ne pouvoir mieux payer cette dette qu'en mettant dans le plus grand jour possible son existence, car ce fut celle d'un artiste convaincu, d'un travailleur passionné, d'un homme aimable et intègre.

LISTE CHRONOLOGIQUE DES OUVRAGES CONNUS DE PIERRE-ÉTIENNE MONNOT.

1682. — *Dessin d'une boiserie* pour la chapelle de l'hôtel de ville de Besançon (détruite).

1687. — *Statue de la Vierge portant l'Enfant Jésus*, dite *Notre-Dame du Cordon bleu*, pour l'église de Saint-Vincent de Besancon (détruite).

1688. — *Copie* en marbre de la statue antique de *Jules César*, du Musée du Capitole, pour le compte du gouvernement de Louis XIV.

1690-1699. — La *Nativité du Christ* et la *Fuite en Égypte :* deux bas-reliefs en marbre, dans la chapelle de Saint-Joseph en l'église de Sainte-Marie de la Victoire à Rome ; ouvrages commencés en 1690 et signés seulement en 1699.

l'Académie royale de peinture et de sculpture, recueillies et annotées par Henry Jouin, p. 115.

1692. — *Bacchus faisant désirer un raisin à un petit Faune,* groupe en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.

1692. — *Léda et le cygne amoureux*, groupe en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.

1695. — *Anges* en marbre élevant le monogramme du Christ, dans le couronnement de la chapelle de Saint-Ignace au Gesù de Rome.

1696. — *Délivrance miraculeuse de prisonniers chrétiens :* bas-relief en bronze doré, dans la même chapelle.

1696. — *Buste* en marbre du prince *Livio Odescalchi.*

1696 — *Bas-reliefs* pour la décoration du Palais Odescalchi, à Rome.

1697-1700. — *Tombeau* en marbre du pape *Innocent XI,* à Saint-Pierre de Rome.

1698. — *Mercure avec l'Amour*, groupe en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.

1698. — *Apollon vainqueur de Marsyas*, groupe en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.

1699. — *Statue* en marbre, à mi-corps, du cardinal *Savo Millini*, dans la chapelle de Saint-Nicolas, en l'église de Sainte-Marie du Peuple à Rome.

1700. — *Bustes* en marbre de *John,* cinquième comte *d'Exeter,* et de *Anne de Cavendish*, sa femme, à Burghley House (Grande-Bretagne).

1700-1704. — *Deux enfants endormis* : vraisemblablement deux des enfants du comte d'Exeter, groupe en marbre, à Burghley House.

1700-1704. — *Sainte Famille*, groupe en marbre, à Burghley House.

1700-1704. — *Andromède enchaînée au rocher*, statue en marbre, à Burghley House.

1700-1704. — *Tombeau* en marbre de *John,* cinquième comte *d'Exeter,* et de *Anne de Cavendish*, sa femme, dans l'église de Saint-Martin à Stamford (Grande-Bretagne).

1704. — *Saint Pierre*, statue colossale en marbre, à Saint-Jean de Latran.

1705. — *Saint Paul*, statue faisant pendant à la précédente.

1708. — *Vénus et Cupidon,* groupe en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.

1710. — *Renommées* en marbre pour le tombeau du pape *Grégoire XV*, à Saint-Ignace de Rome.

1711. — *Deux Chérubins*, en marbre, pour le maître-autel de Sainte-Marie sur Minerve à Rome (disparus).

1712. — *Latone, avec Apollon et Diane enfants*, groupe en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.

1712. — *Narcisse résistant à l'Amour pour se contempler lui-même*, groupe en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.

1714. — *Bustes* du landgrave *Charles de Hesse-Cassel* et de *Marie-Amélie de Courlande*, sa femme défunte, au *Museum Fridericianum* de Cassel.

1716. — *Faune Chasseur*, statue en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.

1716. — *Bacchante*, statue en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.

1720. — *Pâris tenant la pomme*, statue en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.

1712-1728. — *Huit grands tableaux* en relief, *deux cheminées* avec médaillons et figures en pied, *huit bas-reliefs* dans les compartiments d'une coupole : le tout en marbre et décorant le *Marmorbad* de Cassel.

1728. — *Stèle funéraire* de *François-Alexandre Monnot*, fils de Pierre-Etienne, en marbre de diverses couleurs, dans le cloître des Franciscains de Fritzlar, près de Cassel.

1728. — *Buste* en marbre du prince *Guillaume de Hesse-Cassel*, au *Museum Fridericianum* de Cassel.

1729-1730. — *Flore et Zéphire*, groupe en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.

1729-1730. — *Minerve protectrice des arts*, groupe en marbre, au *Marmorbad* de Cassel.

(?) — *La Vérité démasquant la Fausseté*, groupe en marbre attribué à *Monnot*, au *Museum Fridericianum* de Cassel.

(?) — *Apollon et Marsyas*, groupe en marbre dans le style réaliste, attribué à *Monnot*, au *Museum Fridericianum* de Cassel.

(?) — *Vingt bas-reliefs* représentant les diverses *Vertus*, compris dans la succession de *Monnot*.

(?) — *Pietà*, bas-relief en terre cuite, légué par *Monnot* à *Francesco Savarelli*, l'un de ses exécuteurs testamentaires.

(?) — *Sainte Famille*, bas-relief en terre cuite, légué par *Monnot* à *Antonio Valeriani*, son second exécuteur testamentaire.

(?) — *Gladiateur succombant*, torse antique complété par Monnot : statue en marbre au *Museo Capitolino* de Rome.

Auguste Castan,
Correspondant de l'Institut (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres), Membre non résident du Comité.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

I

TESTAMENT DU SCULPTEUR PIERRE-ÉTIENNE MONNOT.

Rome, 5 mars 1733.

(*Archivio di Stato di Roma,* fra gli atti del notaio Salvatore Paparozzi, vol. 5212.)

Nel nome della S. S. Trinita : Padre, Figliolo, e Spirito Santo. Amen.

Considerando, io Pietro Stefano Monnott, figlio del *quondam* altro Stefano, cittadino di Bisenzone in Borgogna, che è stabilito ad ogni uomo dovere una volta morire, et essere incerto l'ora e punto in cui l'Altissimo vorrà chiamarsi all' altra vita, e volendo prima della morte mia, per quanto permette l'innana condizione, comporre in buon ordine i miei interessi, e disporre di quelle sostanze che la divina Bontà mi ha concesse in questa vita, per troncare ogni occasione di disturbo tra' miei successori, ho determinato adesso, che per la Dio grazia mi ritrovo sano di mente, e di tutte le potenze dell' anima e sensi esterni, benche infermo di corpo e giacente in letto, fare il mio ultimo nuncupativo testamento, che di raggione civile dicesi senza scritti, con fede di mia spontanea e deliberata volontà, faccio e dispongo nel seguente modo, cioè :

Primieramente raccomando l'anima mia all' Omnipotente Iddio suo Creatore, alla Beatissima Vergine Maria, à S. Michaele arcangelo, al mio S. Angelo custode, à S. Pietro apostolo, à S. Francesco Saverio, à S. Benedetto, à S. Geltruda et à tutti gl' altri Angeli, Santi e Sante del Paradiso, supplicandoli a concedergli e respettivamente impetrargli un benigno et universal perdono delle colpe commesse, affinchè sia fatta degna del godimento dell' eterna Gloria.

Il mio corpo poi fatto cadavere, voglio che sia seppellito nella V. Chiesa di S. Claudio de' Borgognoni di Roma, con quelle pompe funebre che parerà e piacerà all' infrascritta mia erede usufruttuaria. E nella mattina che il mio cadavere starà esposto, voglio che si faccino celebrare, in suffragio dell' anima mia, nella suddetta Chiesa, ò in altre che riusciranno comode da eleggersi da detta mia erede usufrattuaria, n° cinquecento messe basse di requie, oltra la messa cantata, e le solite messe in S. Gregorio, in S. Prassede alla Colonna di Nostro Signore, in S. Maria Liberatrice et in S. Lorenzo fuori delle mura. E non potendosi compire tal celebrazione in detta mattina, voglio che possa e debba compirsi ne' giorni sussequenti; perchè così.

Item, per raggione di legato et in ogni altro miglior modo, lascio al Ven. Oratorio del Ristretto de' SS. Angeli Custodi, sopra l'Oratorio detto del P. Garavita di Roma [1], scudi cinquanta, moneta, per una sol volta, per servizio delle fabriche che occorresanno farsi; perchè così.

Item, per raggione di legato et in ogni altro miglior modo, lascio à suor Serafina e suor Veronica Alberetti, mie cognate, monache professe nel V. Monasterio detto delle Vergini de Roma [2], l'usufrutto di due luoghi di monte [3], loro vita naturale durante, e morendo una, la porzione della defonta s'accresca e ricada all' altra superstite, e morte ambidue, voglio che il fruttato di detti luoghi due di monte ricada a suor Ippolita Riccioni, di loro cugina, monaca professa nel medesimo Monasterio, pregandole à ricordarsi dell' anima mia nelle loro orazioni, perchè così. E morte le suddette tre monache, voglio che la proprietà et usufrutto di detti due luoghi di monte ricada alla detta V. Chiesa di S. Claudio della Nazione Borgognona di Roma, col peso di far celebrare in perpetuo, per suffragio dell' anima mia, di mia moglie, de' miei descendenti, e secundo la mia intenzione, due messe basse ogni mese et una messa cantata dentro l'ottavario de' Morti : qual celebrazione doverà farsi all'altare privilegiato di detta Chiesa, qual celebrazione di messe doverà principiare dal mese in cui, con la proprietà di detti luoghi di monte, si consolidarà a favore di detta V. Chiesa il fruttato de' medesimi, per morte dell' ultima superstite delle dette tre monache, e non altro. Supplicando li signori Amministratori di detta Chiesa e la V. Congregazione di essa a voler permettere, senza alcuno impedimento, che venga collocato il busto del mio deposito con lapide sepolcrale nella porta finta che resta nella parte laterale di detta Chiesa, verso la strada che và alla Chiavica del Bufalo, à tenore della gratuita e benigna concessione già fattami con special decreto da detta V. Congregazione; perchè così.

Item, per raggione di legato et in ogni altro miglior modo, lascio alla signora Cecilia Alberetti, mia dilettissima consorte, tutti gli abiti ad uso di donna da me fattili e da essa ritenuti; perchè così.

[1] Le *Ristretto degli Angeli* était la chapelle d'une congrégation de jeunes gens qui, sous la direction de l'un des Jésuites du Collége romain, s'exerçaient à la musique religieuse. Cette chapelle faisait corps avec l'*Oratio del P. Caravita*, local privilégié des excentricités dévotes. (Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, t. XIV, p. 190-193; Duclos, *Voyage en Italie*, t. IX de ses *Œuvres*, p. 300-303.)

[2] Ce monastère était le couvent des Ursulines de Rome.

[3] « Les *lieux de mont* », écrivait Duclos, « répondent à nos rentes sur la ville. » — Le regretté sénateur Ercole Ricotti m'en avait donné cette définition très-précise : « Quando il Pontefice avea bisogno d'un capitale, costituiva un debito

Item voglio et ordino che se mai in alcun tempo tornasse in Roma Pier-Giuseppe Monnott, mio fratello, si diano al medesimo, in tempo della sua permanenza in Roma, scudo uno il mese, durante la sua vita e detta permanenza, et non altro.

Item, per raggione di legato come sopra, lascio a Gio-Claudio Monnott, altro mio fratello, scudi dieci moneta, per una sol volta; perchè così.

Item voglio, ordino e commando che, subito seguita la mia morte, si facci essatto inventario di tutti li miei beni mobili, luoghi di monte, supellettili, argenti e gioie, quali gioie consistono in un alamaro da petto di diamanti [1], un vezzo di perle scaramazze grosso [2], un paro di pendenti con perle fatte a pera [3], un anello di diamanti a rosetta [4], et un altro anello di smeraldi [5], e d'ogn' altra cosa che si troverà nella mia eredità : dando facoltà all' infrascritti miei erede usufruttuaria e esecutori testamentarii, anzi espressamente gli ordino, che tutte quelle cose che essi giudicaranno superflue al bisogno e convenienza dell' infrascritti miei eredi, e specialmente le figure, statue, bassi-rilievi, modelli di creta e gesso, et altre opere che sono di valore considerabile, debbano da essi vendersi per prezzo commerciale e reperibile, e questo rinvestire in tanti luoghi di monte camerali non vacabili, censi perpetui o beni stabili, ad arbitrio della medesima erede usufruttuaria e dell' infrascritti miei esecutori testamentarii, a beneficio e comodo dell'infrascritti miei eredi; perchè così.

In tutti poi e singoli altri miei beni, mobili, stabili, luoghi di monte, tenimenti, raggioni, azzioni, crediti, nomi di debitori et altri qual si siano di qualunque sorte, specie, qualità e quantità, presenti e futuri, in qualunque luogo e dominio posti et esistenti, et à me testatore in qual sia modo spettanti et appartenenti, e che mi potessero spettare et appartenere in avvenire, mia erede usufruttuaria faccio, istituisco e voglio che sia la suddetta signora Cecilia Alberetti, mia consorte, unitamente et assieme con Camillo e Paolo suoi e miei figli, alla quale lascio anche la tutela e cura de' medesimi nostri figlioli, da durare fino a tanto che detto Paolo, il più minore d'età, averà compito l'anno trentesimo di sua età : doppo il qual tempo cessi e termini la tutela e cura; con che però detta signora Cecilia, durante la detta tutela e cura, sia tenuta et obligata, ogni anno et in fine di ciaschedun'anno, rendere esatto e fedel conto dell'entrata et

sù una rendita dello Stato : i creditori vi concorsevano per somme fisse che si chiamavano *luoghi;* de' quali altri erano vacabili, cioè ammortizzabili, altri no. »

[1] Agrafe de poitrine en diamants.

[2] Collier de perles baroques.

[3] Pendants de perles en forme de poire.

[4] Anneau de diamants à rosette.

[5] Anneau d'émeraudes.

uscita di tutta la mia eredità in mano dell' infrascritti miei esecutori testamentarii, et, in mancanta di essi, di persona da deputarsi dal giudice. Per maggior cautela, voglio che la signora Cecilia sia tenuta et obligata ritenere un libro tutelare, in una parte del quale doverà notare tutte l'entrate e rendite della mia eredità, e nell'altra parte di detto libro tutte le spese e pagamenti che si faranno per detta mia eredità e per detti miei moglie e figli, acciò detti esecutori testamentarii possino con facilità rivedere e riconoscere tutte le spese et entrate, et occorrendo dare una regola fissa del modo con cui si debba regolare detta mia eredità, volendo che tutti l'avanzi si debbano investire in tanti luoghi di monte camerali non vacabili, censi perpetui o beni stabili, in augumento di detta mia eredità. Per il qual rendimento de conti, voglio che basti l'approvazione di detti esecutori testamentarii da farsi da essi in piè delle partite di detto libro tutelare, con la loro semplice sottoscrizione; perchè così.

Cessata poi che sarà detta tutela e cura, volendo detta signora Cecilia convivere con detti nostri figlioli, voglio che abbia assieme con i medesimi il suo congruo mantenimento di vitto, vestito et abitazione, con dovere però, tanto durante la tutela e cura, quanto doppo, contribuire la medesima al suo mantenimento li frutti della sua dote e quarto dotale; e non volendo la medisima accettare la detta tutela e cura, o accettata imuneiarla, in maniera che non volesse coabitare con detti nostri figli, voglio che la medesima debba avere e conseguire dalla mia eredità la somma di scudi dodici il mese, sua vita naturale durante, compresi in detta somma li frutti della sua dote e quarto dotale; perchè così.

In caso poi che la medesima signora Cecilia non servasse vita vedovile e si rimaritasse, in tal caso, privo la medesima del detto usufrutto della tutela e cura di detti miei figlioli e del suddetto mestruo legato; volendo che se gli restituisca la sua dote, quarto e vedovile, et non altro.

Miei eredi poi proprietarii in tutti singoli beni suddetti faccio, istituisco e voglio che siano Camillo e Paolo, miei dilettissimi figli avuti con detta signora Cecilia, mia moglie, per ugual porzione; e morendo ciascuno di detti miei eredi senza figli legitimi e naturali e nati da legitimo matrimonio, sustituisco l'altro superstite per via di reciproça sustituzione. Come anche se ciascuno di detti miei eredi passasse alla religione claustrale, in tal caso, chi eliggerà simil stato possa solamente conseguire dalla mia eredità quel tanto occorrerà per le prime spese, e scudi venti annui per suo livello, sua vita naturale durante, e non altro, et la sua porzione s'accresca a quelli o quello che tirarà avanti la casa nello stato secolare, come che deve esser soggetto a gravissime spese che causa lo stato conjugale. E dandosi il caso che Nicola, altro mio figlio, uscisse (che Iddio non permetta) dalla V. Compagnia di Gesù, dove presentamente si trova, senza

farvi la solita professione, di maniera che resti anch'esso nel secolo, in tal caso istituisco anche il medesimo erede per ugual porzione assieme con detti Camillo e Paolo, con le stesse sustituzioni e condizioni con le quali ho istituito essi Camillo e Paolo sopra espresse, e con altre condizioni et altro che esprimerò in appresso; e non altro.

Proibisco inoltre alli suddetti miei eredi proprietarii qualunque sorta di vendita et alienazione de' miei beni ereditarii, sotto pena di caducità, da incorrersi ipso facto da chi contraverrà a questa mia disposizione; e se stando inoltre li medesimi a vivere unitamente col santo timor di Dio, ad amarsi vicendevolmente et ad amare et rispettare con ossequio detta loro madre, affinchè siano degni di partecipare delle divine Benedizzioni.

E caso che ciascuno de' miei eredi, come sopra istituiti, commettesse (che Dio non voglia) qualche delitto per il quale dovessero confiscarsi li suoi beni, in tal caso il delinquente, dieci giorni prima del commesso delitto, sia e s'intenda privato e decaduto, conforme io adesso, per allora e per dieci giorni prima come sopra, lo dichiaro privato e decaduto, e privo da ogni e qualunque comodo della mia eredità, e la sua porzione voglio che s'accresca agli altri miei eredi. Ma in caso poi che il medesimo delinquente venisse in grazia del Principe, voglio che ritorni al possesso e godimento della sua porzione della mia eredità, a riserva de' frutti percetti da gli altri eredi in tempo della sua contumacia, quali non possa in verun conto ripetere, sotto pena di caducità. E questa disposizione faccio non in odio del fisco, ma perchè desidero che detti miei eredi vivino nel santo timor di Dio e nella buona grazia del Principe.

Come anche se ciascuno di detti miei eredi s'accasasse con qualche persona infame, vile o diseguale alla loro condizione, voglio che immediatamente decada del comodo della mia eredità; perchè così.

Item voglio, ordino e commando che chi di detti miei figli et eredi istituiti diventarà sacerdote secolare, non possa dalla mia eredità conseguir altro che la legitima che de jure gli spetta sopra li miei beni, et il de più spetti e debba spettare a quello o quelli che averanno prisa moglie, atteso che questi sono soggetti a spese più gravi; perchè così.

Esecutori poi di questa mia ultima volontà nomino il sign. Francesco Savarelli, del *quondam* Pompeo, da Rieti, et il sign. Antonio Valeriani, curiale in Roma, alli quali do e concedo ogn' ampla et amplissima facoltà di dare e far dare pronta esecuzione alla medesima; sperando che, per l'attenzione, bontà et esperienza de' medesimi, la mia eredità et eredi riceveranno sommo vantaggio; alli quali, in segno della cordialità, a riflesso delli incomodi che doveranno soffrire, per raggione di legato et in ogn' altro miglior modo, lascio, cioè : a detto sign. Savarelli un bassorilievo in creta cotta rappresentante la *Pietà,* con cornice dorata, et a

detto sign. Valeriani altro simile rappresentante la *Sacra Famiglia di Christo,* con cornice biancha; pregandoli ad accettare si tenue dimostrazione in contrasegno del mio buon animo verso di loro.

E questo dico, dichiaro e voglio che sia il mio ultimo testamento, ultima volontà e disposizione, quale voglio che vaglia per raggione di testamento nuncupativo senza scritti; e se per tal raggione non valesse, voglio che vaglia per raggione di codicilli, donazione per causa di morte, e di qualunque altra ultima volontà di raggione valevole : cassando et annullando ogni e qualunque altro testo, codicilli, donazione per causa di morte, e qualsifia altra ultima volontà e disposizione da me sin al presente fatta e benchè concepita sotto qualsifia parole e clausole derogatorie; volendo che la presente prevalga ad ogni altra in ogni miglior modo : dichiarando aver fatto io scrivere il presente da mano a me fedele, che da me letto e riletto, e trovatolo in tutto e per tutto conforme alla mia volontà, l'ho sottoscritto di mia propria mano.

In Roma, giorno di 5 marzo 1733.

Io Pietro-Stefano Monnot, mano propria.

[Il soprascritto testamento era chiuso con sette sigilli di cera rossa, con questa imprenta : scudo decorato d'una fascia in mezzo, con due stelle in capo ed uno passerino in punta.]

II

DI PIETRO MONNOT

Da Lione Pascoli.

(*Vite de 'pittori, scultori ed architetti moderni,* vol. II; Roma, 1736, in-4°, p. 487-498.)

Non altramente i semi sparsi in fertile ed adattato terreno tosto germogliano, e non guari poi stanno a dilatar la stirpe di loro spighe, che produce, e moltiplica ne' fanciulli suo frutto la fecondita della mente e la vivacita dell' ingegno. Ned altrimenti di subito sfuma svapora, e svanisce il brio, e'l fuoco loro, se non si mettono sotto rigorosa ed accorta disciplina, e custodia di vigilanti maestri, che lo spirito de' liquori tratto dal lambicco, se non si rinchiude e suggella strettamente in cristalli. Conoscendo assai bene questa verità, Stephano, padre del nostro Pietro, che cittadino era di Besansone, ed ivi si esercitava nella scultura, e conoscendo assai bene altresì l'indole svegliata ed il natural pronto di lui, che adì 9. d'agosto degli anni 1658, in Orcamptenvenne, piccolo villagio di quella diocesi, nato era, non si contentò di fargli n'ell' età de' due inse-

gnare da un buon sacerdote suo vicino a leggere e a scrivere; ma, per tenerlo più stretto e men divagato, volle poi da se dargli lezion di disegno e fargli manneggiar lo scarpello. Non istette molto a vederne il profitto, perchè di tredici abbozò una statua sul di lui modello, e di quindici altra ne scolpì d'invenzione. Pareva certo cosa maravigliosa, e poco men che vicina a prodigio, e tutta la città concorsa a vederla, se ne rallegrava di cuore col padre, egli pronosticava, la veloce passata, che dava senza dubbio a vedere la bella aspettativa del figlio.

Nè s'ingannò, conciossiachè talmente in altre due, che ne fece s'abilitò, e s'impratichì, e tanta rinomanza acquistò, che fu chiamato in vari luoghi della Contea a farne altre in cui uscito pure ad onore, e tornato in patria superò tosto il padre ; e messosi a studiare architettura, costrui nella stessa Contea diversi altari.

Indi volendo veder lavorare qualche più esperto maestro, andò a trovare il Dubois a Digione, che con grido vi dimorava. Compiuti aveva giusto vent' anni, quando statone uno sotto la di lui direzione, partì per Parigi, ed ivi pure cercò de' migliori, ed indefessamente sempre colla scorta loro applicando, altri due vi si trattenne. Tornò poscia in patria a rivedere il padre, i parenti, e gli amici, con pensiero di fermarvisi assai poco; ma impegnatosi a certe statue, vi stette più che non credeva, benchè non abbandonasse mai il lavoro, e finitele, partì di bel nuovo per Parigi. Stettevi allora fino ai trenta, e lasciatevi molte belle memorie, ritorno in patria, ed immediatamente si trasferì a Roma.

Ebbe subito arrivato, perchè con curiosità, e con desiderio vi si aspettava, varie incumbenze, e soddisfece primieramente a quella che gli fu data dal direttore dell' Accademia di Francia, dove in bianco e grosso marmo ritrasse Giuliocesare da quello di Campidoglio.

Tolse susseguentemente casa a pigione, ed aprì pubblica scuola, ritenendo seco diversi giovani, che gli ajutarono a compir gli altri impegni contratti nell'arrivo.

Ornava allora il Capocaccia la sua cappella alla Madona della Vittoria, ed avendo data a far l'opera dell' altare dedicato a S. Giuseppe a Domenico Guidi, diede quella de' due laterali al nostro Pietro. Stava, mentre s'aspettavano i marmi, facendo i designi, e fattili, e mostratiglieli, riportò l'approvazione sua non meno che degl'intendenti suoi amici, e mise mano a' modelli. Andava giornalmente il Capocaccia a vederli, e tanto più volentieri v'andava, quantocchè volentieri, e con assiduità e prestezza, vi stava sempre attorno l'artefice per sollecitamente compirli. Strinsevi in quell' occasione confidente amicizia ; ed essendo questi ameno ed allegro, e quelli pur amando l'amenita e l'allegria, spesso anche insieme si divertivano ne' giorni di festa. Compiuti che furono, andarono molti

professori a vederli, e molti amici vi condusse anche il Capocaccia, che ne rimase contentissimo, e gli ordinò di mettere immediatamente mano a' marmi; conforme ve la mise. Se molti professori iti erano a vederlo prima lavorare, assai più ve n'andaron dopo, ed allorchè stavan per finirsi di scolpire, e finiti, ed allogati che furon ne' siti, rappresentando l'uno la *Natività*, l'altro la *Fuga in Egitto*.

Meditava già di fare una gross' opera, e trar voleva i soggetti dalle *Metamorfosi* d'Ovidio, e fatti i disegni d'alcuni, fecene anche i modelli, ed abbozzò susseguentemente i marmi; ed a tempo perduto, o quando non era ad altri di premura applicato, o quando da questi annojato svariar si voleva, vi lavorava, e ne tirò a fine a poco a poco, ed in progresso di tempo sino a dieci, siccome a suo luogo diremo per non uscir ora della cronologia del racconto.

Ebbe trattanto ordine di scolpir le statue di due angeli pel ricco e magnifico altare della cappella di S. Ignazio al Gesù, per cui altre ne scolpivano altri primari professori, e son quelle stesse che sostengono la targa di cristallo. Riuscirono di tanta soddisfazione di chi gliele aveva ordinate, e talmente anche agl' intendenti piacquero, che ordinato gli fu il modello del basso-rilievo, che in metallo vi rappresenta il Santo che libera alcuni prigioni, e piacque non meno di quelle.

Lavorava perciò allegramente e di voglia, ne i lavori gli mancavano; perchè avendo presa servitù co' primari personaggi ognuno gliene commetteva, e molti gliene commise D. Livio Odescalchi, che più di tutti lo prese a proteggere. Commisegli imprima il suo ritratto, e fattogliene subito in un batter d'occhio quasi il disegno, ne rimase sommamente ammirato, perchè lo vide finito allorchè credeva che appena l'avesse cominciato. Quindi aggiustatolo meglio, e per la somiglianza, e per la correzione, con agio a suo gusto, l'effigiò in marmo, e lo mise una matina, prima di pranzo, sopra la stessa tavola dove doveva desinare. Ito per mettervisi, e vedutolo finito quando men ci pensava, e domandato di Pietro, e dettoglisi ch'era partito, lo mandò tosto a cercare, con ordine che subito v'andasse, ed immediatamente trovatosi v'andò, e non avendo ancor cominciato a mangiare, perchè stava osservando il ritratto, volle, tuttochè pranzato avesse, che sedesse e ripranzasse seco. E vedendo che poco o nulla mangiava, perchè si trattava in casa sua lautamente, e per conseguenza aveva ben mangiato, l'invito pel giorno seguente; ed andatovi, lo fece bere e mangiare allegramente, e fatte avendogli mill' altre cortesie e finezze, gli ordinò alcuni bassi-rilievi istoriati, dandogli i soggetti che voleva che rappresentassero. Impiegovvi, per vero dire, tutta l'attenzione ed ogni particolare esattezza, ne vi ritirò mai le mani sinchè non gli ebbe perfettamente al lor fine ridotti, ne D. Livio s'astenne

d'andare a vederli finire. Fattilisi portare ed allogar nella celebratissima sua galleria tra l'altre sculture rare e preziose, degne certo di qualunque gran monarca, conforme degne sono di chi è così grande che tiene a vile qualsivoglia terrena grandezza, e volge le spalle alle primarie monarchie d'Europa, che le comprò. Ultimamente, gli disse che avendo risoluto d'ornare il sepolcro della S. M. d'Innocenzo, suo zio, voleva che ne facesse il disegno. Ubbidì prontamente, e fattine alcuni, altri ne fece fare D. Livio per sua soddisfazione ad altri, e scelse, secondo la voce comune, quello di Carlo Maratti, quantunque più d'una volta asseverantemente m'abbia detto Pietro che scegliesse e gli facesse metter in opera il suo. Checchè di ciò sia, lasciando la verità al suo luogo e la libertà ad ognuno di credere quelche gli pare più verisimile ed uniforme alla maniera de' due professori che lo contrastano, dirò che Pietro ne fece il modello, e che secondo questo da suo pari condusse tutta l'opera nel modo che nella gran chiesa del Vaticano presentemente si vede.

Terminato questo, principiò il modello del ritratto del cardinal Mellini, e finitolo, e scolpito dappoi il marmo, lo collocò nella sua cappella alla Madonna del Popolo.

E mentre ve lo stava collocando, capito il conte Exester, Inglese, che vedutolo gli piacque assai, ed avendo a lungo discorso seco, gli disse ch'è pur gli avrebbe fatto fare qualcosa. Andò dunque indi a pochi giorni a trovarlo all'Arco della Ciambella, ove abitava ed aveva lo studio, e comunicatogli il suo desiderio, convennero del prezzo, e si stabilì il lavoro, che consisteva in un monumento col di lui ritratto e della moglie, con cinque altre statue grandi, ed una piccola, che mandar voleva ad un suo feudo. Non potè così presto servirlo come bramato avrebbe, perchè doveva far di fretta cert' altro ritratto, fecegliene bensì alcuni disegni, che molto gradì, e sceltone uno, lo prego a cominciare, quanto sollecitamente potesse il più, il modello. Promisegli, che tostocchè sbrigato si fosse di quello nient' altro fatto avrebbe che questo; e così fu, perchè gli mantenne puntualmente la parola. Andava sovente a vederlo, e trovandolo sempre indefesso al lavorio molto, e molto se ne compiaceva, e mandava poscia or d'una galanteria, ora d'un altra, a regalarlo. Non volle partir di Roma finchè non fu interamente compito, e stato vi sarebbe ancora fino all'intero compimento dell'opera, se conosciuto non avesse, che doveva necessariamente esser lunga, e che dal modello non si poteva allontanare. Lasciatolo perciò ben fornito di danaro, e portato seco il disegno, partì, e diverse volte da diversi luoghi gli scrisse finchè terminato il viaggio, che posto s'era in cuore di fare, giunse a Londra. D'ivi pure gli scrisse, ne manco mai di scrivergli di quando in quando, quantunque data avesse prima di partire a più d'uno incumbenza di solle-

citarlo sino all'avviso della terminazione. Acconciatasi susseguentemente con diligenza nelle casse, fu imbarcata, conforme ordinato aveva, a Ripagrande, e d'ivi nel modo concertato spedita in Inghilterra, dove giunse con piena sua soddisfazione.

Aveva la S. M. di Clemente XI già risoluto di far adornare di quadri e di statue la navata grande di S. Giovanlaterano, come altrove abbiam detto, e due ne commise al nostro artefice, e son quelle che nelle prime due opposte nicchie rappresentano S. Pietro e S. Paolo, le quali se precedettero nella dignità, e nel posto poco rimasero in dietro alle migliori nel pregio e nella stima. E siccome in tutte le cose anche bellissime esser vi deve il più, e men bello fu più stimata quella che questa, e tal la giudicò allorchè le vide lo stesso pontefice.

Erasi, mentre ne stava facendo i modelli, finalmente accasato con Anna-Maria Fittoli, pronipote del mentovato Capocaccia; e si era contentato d'una dote competente, benchè maggiore da altri gli si offerisse, che sempre ricusò pel genio che aveva con questa. Ebbevi un figlio, che morì in capo a tre giorni, ed alcuni mesi dopo ammalatasi ella pur gravamente, morì, avendolo istituito, per l'amor che gli portava e che gli era da lui portato, erede di tutta.

Talmente se ne accorò, e gli durò poi l'afflizione, che cadde egli ancora non guari dopo ammalato d'acuta febbre, che di poco mancò che non lo conducesse al sepolcro. Cessò finalmente la di lei malignità ed il pericolo della vita; ma gli rimasero le reliquie, che per un anno continuo lentamente l'incomodarono. Cinque altri ne stette, quantunque vantagiosi partiti gli si proponessero per nuovo matrimonio, in vedovaggio. Quindi, considerando essergli la moglie troppo necessaria, determinò di riprenderla, e prese, con due mila scudi di dote, Cicilia Alberetti, figlia dell' avvocato, con cui, conforme successivamente dirò, ha avuti alcuni figli.

Ergevasi in questo mentre il sepolcro di Gregorio XV a S. Ignazio; e come egli fatte v'aveva le due statue che sostengono il panno, elle pur vi si eressero.

Furongliene dipoi commesse due di due cherubini per l'altar maggiore della Minerva, e fattele, ed allogatevele, finì il decimo gruppo dell' anzidetta gross' opera.

Rappresentava ognuno una statua d'otto palmi, ed altre di minor misura, secondo il soggetto rappresentato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, donde tratti aveva, come accennammo, i dieci suoi, ed avrebbe voluto, giacchè tirata aveva felicemente a fine così bella, ingegnosa, e lunga fatica, cavarne il frutto. E perchè non trovava chi applicar volesse in Roma alla compra, ne scrisse in diverse corti fuori, e risolvè d'andare a Cassel, in quella del Langravio, ove, secondo le risposte avutene, gli pareva che fosse più riuscibile.

Messosi perciò in viaggio, ed arrivatavi fu dopo alcuni giorni condotto ad inchinare S. A., con cui ebbe un lungo discorso senzachè parlasse mai de' gruppi. Gli ordinò bensì il suo ritratto, e gli conferì il pensiero che aveva di fare un Bagno. Mise subito mano al disegno, e fattolo, gliele porto, e sel fece lasciare, dicendogli che bramava si sbrigasse con ogni sollecitudine del ritratto, conforme se ne sbrigò, e ne rimase soddisfattissima. Ripreso, allora che áveva ben bene considerato il disegno, il discorso del Bagno, che ornar dovendosi di statue, convenne seco del prezzo de' gruppi, ed a tutte sue spese ve li fe trasportare; ed in tanto ordinò, che, senza considerazione d'alcun' altra, cominciasse a norma del disegno il lavoro, purchè fosse sontuoso, superbo e magnifico. Cominciolo dunque, e dovendo l'incrostatura esser tutta di pietre preziose antiche e moderne, ed ornata di molte statue di basso e tutto rilievo di marmo, se ne ordinò dell'uno e dell'atre il trasporto. Stettevi sedici anni continui con ben cinquanta lavoranti, tra segatori, scarpellini e scultori d'intorno, e lo compì sfoggiatamante con intera soddisfazione di S. A., de' serenissimi figli, della corte, e di tutta la città nel modo signorile, e stupendo che si vede. E sebben egli sia un testimonio perpetuo di se stesso, e che uopo non abbia di descrizioni per farne fede a'posteri, voglio nondimeno descriverlo per gloria maggiore dell'Alto, e squisito gusto del Sovrano, per aumento del nome dell'artefice, per soddisfazione di que' leggitori che non ne hanno alcuna notizia, e per isvegliare negli animi de' Grandi l'imitamento, e de' professori l'emulatione.

Non lungi dalla città, quasi in riva alla Fulda, tra il canale, e'l giardino, serge eccelsa e vasta mole di figura quadra, d'ordine ionico alla rustica, con finestre e porte attorniate da cornici di pietra, con pilastri intagliati dell' istess' ordine, e pietra parimente alla rustica. Vedevisi d'intorno intorno al disopra una balaustrata di pietra altresì con corridore, e due gran viali carrozzabili con mute al disotto chiusi da due balaustrate della medesima pietra, circondante, l'una dalla parte del giardino, l'altra dalla parte del canale, tutta la mole. Giace al di dentro in pavimento di marmo bianco vagamente spartito, in figura ottangolare di venti piè di giro, il bacino, che prendendo l'acqua da una conserva, in cui sbocca il canale, limpida e cheta non altramente che in piccolo ed ameno sen di mare in bonaccia, tra altro simil marmo imprigionata, se ne sta allorchè empier si vuole. Sorgono tra' maestosi e nobili archi degli angoli otto pilastri d'ordin Corinto, incrostati di marmo bianco e di diaspro rosso, e fanno leggiadro e ricco ornamento otto dell'anzidette statue a' fianchi loro. Posa sovr'essi alta cupola ottagona, che, per un occhio, prende più chiaro e maggior lume nel fondo, e nella soffitta della gran sala che lo ricuopre si mira in bella lontananza assai ben dipinta l'Aurora. Circondalo armoniosa balaustrata

di marmo, con otto putti che in varie graziose sembianze vi scherzan dattorno; e si veggon nel concavo della cupola otto bassi-rilievi, che rappresentano i quatro Elementi e le quatro Stagioni. Li capitelli, i fregi, gli architravi, le cornici, ed il resto del voto, son tutti qual di marmo, qual di diaspro, qual d'altre preziose pietre di diversi colori, adornati, e singolarmente d'alcune con vene d'oro e d'argento, che si cavano presso l'auree ed argentee miniere d'Annover. Vassi d'intorno intorno per un corridojo di quarantotto piè di lunghezza, e di dodici di larghezza, che rinchiudendo il bacino, è rinchiuso dalle quatro facciate interne delle mura della mole. Prendono due delle diametrali il lume da due gran finestre, ed in mezzo vi sono due gran cammini incorniciati di diaspro rosso. Vedendosi su d'uno, in grande ovato di fondo di giallantico, la veneranda effigie del Langravio, sostenuto per una parte da un basso-rilievo rappresentante la Giustizia co' simboli della Pace : di sopra altridue figuranti la Generosità e la Fama, e di sotto il mondo, divisando con preziose pietre turchine il mare, con gialle la terra. Mirasi sovra l'altro, in ovato simile e similmente adornato, il maestoso ritratto della Langravia con altrettanti bassi-rilievi, che a sue virtudi alludono. E dalle bande di ciascun cammino, due piedistalli di pietre preziose di vari colori con due statue, ognuna in mezzo a due bassi-rilievi, con cornici grandi di marmo nero e larghe fasce di diaspro rosso. Ha l'una dell'altre due diametrali facciate, in vece delle finestre, due porte di pari ornamento, ed ornate ambedue di bassi-rilievi, e tutte quattro di fondo di giallantico, cogli stipiti, architravi e fregi bizzarramente interzati di varie pietre preziose, quattro statue negli angoli, e la volta di stucchi dorati e pitture istoriate. Passasi per le due porte alle nobili, ricche e magnifiche stanze, che, avendo ampia e forte balaustrata per passeggiarvi sopra, formano vago e spazioso anfiteatro.

Ma ecco venire i principi con splendida e numerosa corte; ed ecco a un tratto pronta l'acqua calda e fredda, ed ogni altra cosa apprestata per potervisi bagnare! Eccoli entrati dentro, e colle proprie mani volger le chiavi per temprarla a lor grado, e starvi a misura dell'uopo e del gusto. Eccoli usciti, e dato esito all'acque per un condotto, che va nel canale! Ecco apparecchiato entro il bacino per essi le tavole e per gli altri fuori! E rappresentando le statue e bassi-relievi, conforme s'è detto, soggetti delle *Metamorfosi* d'Ovidio, ecco trasformato a lor simiglianza in sala de convito anche il bagno, cangiate le balaustrate della cupola in cori di sonatori e di musici, e mutata in teatro la mole! Riempiesi di soavi voci il cielo, l'aria d'amabil suono, rimbomba di dolce melodia ogni lato, sentesi eco piacevole in ogni angolo, ed ogni pietra spira gioja, e contento finchè spuntando dall'Aurora della soffitta in folgorante ed infocato globo il sole, la stessa notte si cambia, a forza d'altri lumi accesi, da per tutto in chiaro

giorno. Dove balli ed ove giuochi, quà in circoli i novellieri, là in ischiere gli spettatori, chi inquieto a cercar luogo quale attonito a riguardare, e tutti, in sontuosissima e non più veduta festa, applaudere alla regale splendidezza e maravigliosa magnificenza de' Sovrani.

Con cui giornalmente traggono ogni sorta di persone a vederlo, dalla Vistola e dal Reno, dall' Istro e dal Po, dal Tago e dalla Sena, dalla Mosa e dal Tamigi. E que' che rimangon sul Tebro ed in Arno, o non volendo, o non potendo andarvi, leggan almeno questa mia breve e rozza memoria.

Inenarrabili sono le cortesie e le finezze che, oltre il generoso premio e pagamento, ricevè da S. A. il nostro Pietro, che bramando di ritornare, dopo sì lunga dimora, a rivedere in Roma i parenti e gli amici, e a dar sesto agl'interessi, ed all'azienda di casa prese da lei commiato. Concedetteglielo, benchè gli dispiacesse non poco il privarsene, e fatto il ritratto del principe Guglielmo, e licenziatosi da lui pure e da tutti gli altri, se ne partì.

Andò subito giuntovi ad abitare a strada delle Carrozze; e, quantunque settuagenario, si rimise immediatamente, come avvezzo non era a stare in ozio, al lavoro, e principiò due altri gruppi compagni a' dieci per lo stesso Langravio.

Aveva allora tre figli viventi : uno de' quali entrò, due anni dopo il ritorno, nella Compagnia di Gesù, ove sta al presente, e mandava gli altri due a scuola di grammatica per incamminarli poi a quelle delle scienze. Morigli una femmina in Roma prima che andasse in Germania, e gli mori in Germania un maschio primacchè ritornasse a Roma, e fu sepolto a Fritzlar, non lungi da Cassel, nella chiesa de' Padri Francescani, dove gli fece un bel monumento.

Terminati trattanto i suddetti due gruppi, cominciò di mala maniera a infastidirsi, per certo giudizio che avea intentato per la restituzione di semila scudi, che di Cassel mandati aveva a Cesare Severa, e talmente crebbe il fastidio, che lo distolse affato dall'applicazione, e gli fece anche perdere la salute. E non andando i mali della vecchiaja oltre il suo, che è forsi il maggiore, quasi mai soli, gli si aggiunse eziandio quel della ritenzione d'orina, da cui, nel mese d'agosto degli anni 1733, con impedimenti e dolori maggiori de' soliti oppresso, passò, dopo otto giorni di letto, ne' 24, pazientemente da questa all'altra vita.

Si portò di notte alla chiesa nazionale di S. Claudio il cadavere, dove, essendo stato la mattina seguente con decorose esequie esposto, fu in luogo appartato sepolto, per essere trasportato poi nel deposito da farglisi a norma del testamento. In cui avendo istituita erede usufruttuaria la moglie, finchè il figlio minore abbia compiti trent'anni, dacchè il maggiore, che ha preso non guari dopo l'abito nella religion Silvestrina, aspettar doveva che li compisse. Fece diversi legati, e tra gli altri uno di due sacri-

ficj il mese, e d'un anniversario per suffragio dell'anima sua, avendo lasciato, oltre il mentovato credito di semila scudi, pel quale restano già staggiti ed in encomia alcuni effetti del debitore, più d'altri trenta mila di capitale.

Era piccolo e ben riquadrato di statura, di bella e nobil fisonomia, e d'altrettanto bello e nobil costume. Vestiva civilmente con ottima biancheria e parrucche, portando sempre spada e bastone. Fu indefesso nella fatica, e pronto, e coraggioso ad intraprenderne quanta mai gliene capitava, ed a farne per dieci. Bastando solo per accertarsene di rivolger la mente a quella di Cassel, e lo sguardo a venti bassi-rilievi rappresentati diverse Virtù, che conserva in casa per vendere l'ereda.

TABLE

Introduction : l'École française de sculpture.

I. — Origines de Pierre-Étienne Monnot, et sa naissance à Orchamps-Vennes (1657); ses débuts à Besançon, sous les auspices de son père Étienne (1670-1676); son séjour à Dijon, chez le sculpteur Jean Dubois (1676); son perfectionnement à Paris, au contact des maîtres qui travaillaient pour Versailles (1677-1687); il produit à Besançon la statue de *Notre-Dame du Cordon bleu*, puis va s'établir à Rome.

II. — Pierre-Étienne Monnot ouvre un atelier à Rome (1688); il exécute deux grands bas-reliefs pour l'église de Sainte-Marie de la Victoire (1690-1699); il est reçu dans la Congrégation artistique des Virtuoses au Panthéon (1695); il entreprend un grand ouvrage de sculpture mythologique (1692); il collabore à la décoration de la chapelle de Saint-Ignace, au Gesù de Rome (1695-1696); il fait, pour Saint-Pierre de Rome, le tombeau du pape Innocent XI, et celui du cardinal Savo Millini, pour l'église de Sainte-Marie du Peuple (1697-1700); il est élu, pour la première fois, recteur de la Confrérie de Saint-Claude des Bourguignons de la Franche-Comté (1698); ses travaux pour le comte d'Exeter, à Burghley House et à Saint-Martin de Stamford, en Angleterre (1700-1704); ses deux statues colossales de saint Pierre et de saint Paul, à Saint-Jean de Lateran (1704-1705); ses deux mariages (1704-1708); sa collaboration au tombeau du pape Grégoire XV et à la décoration du maître-autel de l'église de Sainte Marie sur Minerve (1710-1711).

III. — Pierre-Étienne Monnot à la cour du landgrave Charles de Hesse-Cassel; (1712); il y est chargé de la construction du Bain de marbre (*Marmorbad*); son fils aîné, qui le secondait dans ce travail, meurt à dix-huit ans (1727); description du *Marmorbad;* signature finale mise sur cet ouvrage (1728).

IV. — Retour à Rome de Pierre-Étienne Monnot (1728); il y fait les deux statues qui manquaient au *Marmorbad* de Cassel (1729-1730); entrée de son second fils au noviciat des Jésuites (1731); assombrissement de sa vieillesse, sa mort, ses obsèques, son testament (1733); son épitaphe dans l'église de Saint-Claude

des Bourguignons de la Franche-Comté; sa physionomie esquissée par Lione Pascoli; appréciation de sa valeur d'artiste.
LISTE CHRONOLOGIQUE des ouvrages connus de Pierre-Étienne MONNOT.
PIÈCES JUSTIFICATIVES : I. *Testament de Pierre-Étienne* MONNOT.
II. *Di Pietro Monnot*, da Lione PASCOLI.

V

LES DEUX RANC

PEINTRES DE MONTPELLIER

Antoine et Jean Ranc appartiennent à cette classe de peintres provinciaux vis-à-vis desquels l'exemple de M. Philippe de Chennevières est bon à suivre. Leur nom et leur œuvre présentent quelque intérêt, méritent d'être arrachés à l'oubli.

Ils doivent être rangés au point de vue du temps parmi les artistes français de la seconde moitié du dix-septième siècle et de la première moitié du suivant, au point de vue de l'œuvre dans la branche du portrait.

Antoine Ranc, le père, intéresse l'histoire de notre École picturale, plutôt comme professeur que comme peintre. Il a eu le tact de deviner le talent de Rigaud, de le former en partie et de former plus tard au cours de sa longue carrière Jean Raoux.

Jean Ranc, le fils, élève et neveu par son mariage de Rigaud, a été un portraitiste de valeur, mais l'attrait principal de sa biographie, son utilité consiste en ce qu'elle peut servir à l'étude de l'Art français au dehors. Jean Ranc fut nommé en 1724 premier peintre du roi d'Espagne Philippe V et mourut dans ces fonctions à Madrid l'an 1735.

Si j'entreprends aujourd'hui d'étudier ces deux artistes, c'est parce que, je le crois, cette besogne n'a jamais été qu'ébauchée.

D'Argenville cite le père au sujet de Rigaud et très-brièvement déclare que ses « portraits approchaient de ceux de Van Dyck ». Il consacre à Jean Ranc une page, mais s'attarde pendant plus de la moitié à raconter l'anecdote du Tableau parlant.

Cette anecdote prêtée à plusieurs autres peintres est aussi apocryphe que connue. On critique la ressemblance du portrait, son auteur piqué fait venir le modèle, un trou est fait dans la toile par lequel il passe sa tête, et les amateurs rappelés continuent leurs reproches, jusqu'au moment où, prenant la parole, le portraicturé leur dit : « Vous vous trompez, messieurs, c'est bien moi. » Que ce fait soit arrivé et ait fourni à Lamothe-Houdard une de ses fables, à Anseaume l'idée de son opéra, tout cela nous importe peu, et les détails qu'ajoute d'Argenville sur le peintre sont beaucoup trop courts.

Mariette dans son *Abécédaire,* Orlandi et l'abbé Fontenay dans leurs *Dictionnaires des artistes,* ont résumé l'extrait de d'Argenville. Dans ce siècle M. Paul Mantz a dit quelques mots intéressants du talent de Jean Ranc dans un article sur Rigaud et les portraitistes du dix-septième siècle, paru dans l'*Artiste* de 1854.

Enfin M. de la Roque, au cours de ses *Biographies montpelliéraines,* donne de précieux renseignements sur Antoine Ranc, mais est infiniment trop bref vis-à-vis de Jean. J'ai donc cru qu'il y avait place pour un travail plus étendu, et je vous le soumets aujourd'hui. Mes sources sont d'abord et mutuellement les Archives de l'état civil et les Archives des notaires ou des municipalités de Montpellier et de Paris. Elles ont fourni les pièces inédites suivantes : le contrat de mariage d'Antoine Ranc, son acte de décès, les actes de baptême de ses deux fils, Jean, le peintre, et Jean-Baptiste, ingénieur du Roy ; enfin, et c'est le document le plus considérable, une expédition de la minute du contrat de mariage passé entre Jean Ranc et Marguerite-Élisabeth Rigaud, nièce du célèbre portraitiste. Cette expédition, outre l'intérêt que lui donnent les renseignements précieux de la minute, a un intérêt propre, celui de sa date. Elle a été délivrée le 6 octobre 1723, et probablement pour régler les affaires pendantes de la famille, avant son départ pour l'Espagne, qui eut lieu en 1724, quelques mois après.

Mes sources imprimées sont naturellement ces instruments de travail excellents et dont nul ne peut se passer : les *Mémoires de l'Académie Royale de Peinture,* l'*Inventaire des richesses d'Art,* le *Dictionnaire historique* de Jal et les *Artistes français à l'étranger* de Dussieux. J'ai ensuite passé la frontière et abondamment puisé dans l'ouvrage sur les peintres espagnols de Bermudez,

et dans les catalogues pleins d'érudition dressés avec beaucoup de soin par Don Pedro de Madrazzo.

J'aurais voulu poursuivre les traces de Jean Ranc en Portugal, mais les auteurs portugais que j'ai consultés sont restés muets. Ses portraits ont dû disparaître dans l'effondrement du palais royal, lors du tremblement de terre de 1755 qui détruisit presque totalement Lisbonne. Deux gravures de Debrie en conservent seules le souvenir.

Ce mémoire est le résumé d'un ouvrage de longue haleine que je veux consacrer plus tard à mes deux artistes; on voudra donc bien pardonner ce qu'il aura d'incomplet.

I

Antoine Ranc appelé par ses contemporains le Père, ou plus communément le Vieux, — peut-être parce qu'il arriva à un âge très-avancé, quatre-vingt-deux ans, et fixa surtout l'attention pendant la période de sa vieillesse, — Antoine Ranc naquit probablement en 1634. Il était fils d'Antoine Ranc et de Marguerite Solié, mariés à Montpellier, paroisse Saint-Pierre, le 21 février 1632. Nous fixons sa naissance en 1634 d'après les indications de son acte de décès, indications qu'en l'absence de preuves contraires rien ne nous autorise à discuter.

Les actes de l'état civil relatifs aux membres de la religion réformée mentionnent très-fréquemment le nom de Ranc. Les ancêtres du peintre étaient-ils calvinistes? C'est fort possible. Après le siége mémorable de Montpellier, que l'on sait, après la reddition de la ville à Louis XIII en 1622, il y eut de très-fréquents retours à la religion catholique, afin d'éviter la défaveur, la disgrâce très-marquée dont étaient frappés les religionnaires. Les Registres des abjurations ne nous répondant rien sur ce point, nous émettons là une simple conjecture.

Le 17 juillet 1671, à l'âge sans doute de trente-sept ans, Antoine Ranc épousa dame Françoise Boyère, — Boyère est le féminin du nom propre Boyer. Furent témoins de cette union : noble Jean de Montaigne, Conseiller du Roy à la cour des Aydes, Comptes et Finances, noble Pierre de Vaulx, et Louis Mayran, tailleur.

De ce mariage naquirent :

Le 15 septembre 1672, *Jeanne;* parrain, Antoine Ranc, cordonnier, selon toute vraisemblance le grand-père paternel, ce qui démontrerait qu'avec Antoine Ranc, dit le Vieux, commença la série de peintres de la famille.

Le 28 janvier 1674, *Jean;* parrain, Jean Boyer, tailleur, le grand-père maternel. Ce Jean fut le peintre de Philippe V.

Le 11 juillet 1675, *Laurent;* parrain, Laurent Avelan, apothicaire; marraine, Madeleine Ranc.

Le 9 juin 1677, *François*. Parrain, François Bertrand, peintre. Nous ne connaissons aucun artiste de ce nom à Montpellier; en revanche, un Flamand, François Zueil, qui signait François tout cour, sans addition d'un second prénom et sans ajouter son nom patronymique, trop difficile à prononcer, nous est particulièrement connu. Nous avons tout lieu de croire que c'est lui qui figure à cette cérémonie baptismale.

Le 21 février 1679, *Joseph;* parrain, Jean Boussonnel, Procureur du Roy à la cour des Monnoyes.

En 1680, à une date que nous ignorons, naissent deux jumeaux, *Henry* et *Antoine;* ce dernier a pour parrain le peintre Jean de Troy; pour son frère, un sieur Jean Avelan. La présence de Jean de Troy confirme mon opinion sur le rôle de François Zueil dans une cérémonie analogue.

Le 9 juillet 1681, *Louis-Raymond;* parrain, Raymond Romieux, Procureur aux Aydes.

Le 30 juillet 1682, *Pierre;* parrain, Pierre Verduron, ancien viguier en la temporalité de l'Évesché.

Le 1er novembre 1684, *Guillaume;* parrain, Guillaume Melon, conseiller du Roy, receveur des Tailles. Ce Guillaume s'essaya comme son père et son frère à la peinture, mais sans succès.

En 1685, le 28 décembre, *Jean-Baptiste* et *Françoise*. Parrain du premier, Jean Marsal; de la seconde, Jean Baude, procureur à la cour des Aydes.

L'un des deux jumeaux qui closent cette descendance nombreuse, Jean-Baptiste Ranc, fut ingénieur du Roy, et nous trouvons sa signature lors du baptême du premier-né de son frère, le peintre Jean. M. Jal, qui a reproduit cet acte, se demandait quel était leur lien de parenté; le voilà établi.

Il suffit de parcourir des yeux cette liste de parrains et marraines pour constater que le peintre de Montpellier voit avec les années s'accroître et s'affirmer les relations très-honorables qu'il avait avec les familles appartenant à la noblesse de robe du pays.

Ces relations eurent leur consécration le 13 août 1718. A cette date, Guillaume Ranc, dont nous indiquions tout à l'heure les essais dans l'art de peindre, épousa Marie Boussonnel, fille de noble homme Jean Boussonnel, Conseiller du Roy, Trésorier des mortes-payes de la Province de Languedoc, et de Jeanne de Gaillard. Jean Boussonnel avait tenu sur les fonts baptismaux en 1679 Joseph, et Jeanne de Gaillard sa femme avait pour filleule Françoise, la dernière née de ces douze enfants.

Pour en finir, en passant, avec ce Guillaume dont il ne subsiste qu'un médiocre portrait, celui de M. Caussel, prieur-chapelain de l'hôpital général, disons qu'il mourut le 18 novembre 1742, à l'âge de cinquante-huit ans, et fut inhumé aux Dominicains.

Guillaume, qui peut-être à cause de sa situation de fortune négligea ses pinceaux, doit être le membre de la famille ayant donné son nom à une île de la ville. Pendant fort longtemps Montpellier fut réparti en îlots de maisons au point de vue de la fixation des impôts immobiliers. L'islot, l'isle recevait dans les compois et dans leurs résumés, les guidons de la commune, le nom du principal imposé. C'est ainsi qu'une inscription gravée dans la pierre à l'angle d'un immeuble porte « isle de M. Ranc », et, par la lecture des guidons, nous voyons que la maison Ranc était située place Saint-Pierre. De nos jours, cette habitation a longtemps gardé le numéro 18, et une rue toute proche conserve encore par sa désignation le souvenir des Ranc dans ce quartier.

Antoine Ranc, si longue qu'ait été sa carrière, n'eut point la joie d'assister à cette union. Il s'était éteint deux années auparavant, en mars 1716, dans la quatre-vingt-deuxième année de son âge, plein de jours et d'œuvres fécondes. Son corps fut transporté au cimetière dit des Dominicains, le 14.

On trouvera la teneur exacte de son acte de décès et des autres pièces inédites à la fin de ce travail.

Et maintenant que fut-il exactement ? que valut-il comme peintre ?

Ne nous arrêtons pas à l'affirmation de d'Argenville vis-à-vis de

ses portraits. Un ouvrage aussi long que celui de cet auteur excuse bien des affirmations à la légère, manquant d'un contrôle suffisamment rigoureux. Ranc n'égala point Van Dyck, ne l'approcha même probablement qu'à ce *longo intervallo* dont parle le poëte latin. Il n'en eut pas moins un très-grand mérite à s'inspirer de ses œuvres et à tâcher de les imiter.

D'où lui vint cette tendance d'esprit? Fut-ce l'effet d'un instinct heureux, ou la résultante de conseils donnés par un maître? Nous comprenons et apprécions l'intérêt de cette question.

Il y avait alors à Montpellier un peintre flamand, originaire de Bruxelles, Jean Zueil, dit le François, dont j'ai étudié le rôle longuement dans un ouvrage précédent, *La vie et l'œuvre de Sébastien Bourdon*.

Ce Jean Zueil avait été naturalisé Français par lettres patentes enregistrées par la Cour des Aides, Comptes et Finances du Languedoc en l'année 1647. Il résidait depuis longtemps déjà à Montpellier et s'y était marié avec Marguerite Boissière, sœur d'un peintre local, Samuel Boissière. Comme tous les Flamands de l'époque, élèves directs ou imitateurs de Rubens et de Van Dyck, dont, remarquons-le, il pouvait parfaitement avoir reçu l'enseignement oral (Rubens est mort en 1640, et Van Dyck en 1641); comme ses compatriotes, dis-je, Zueil devait exceller aux décorations grassement et largement peintes, lestement enlevées. Les comptes du *clavaire* (le gardien des clefs, le caissier) nous prouvent que, jusqu'à l'arrivée de Sébastien Bourdon, il était chaque année chargé de la faction (*sic*) des tableaux des consuls, et plus généralement de toutes les commandes de l'hôtel de ville. En 1649, j'ai relevé aux archives municipales de Montpellier un payement de 300 livres pour avoir fait le portrait des autorités consulaires, et dans le cours des années suivantes toute une série de reçus relatifs à des armoiries, des peintures décoratives, des emblèmes sur toile, bois ou carton, destinés à l'embellissement des mâts et des portes triomphales dressés lors de l'entrée des hauts dignitaires et grands personnages venus dans la cité.

Il avait aussi la clientèle du chapitre de la cathédrale, et j'ai cité une délibération inédite du 4 septembre 1646 : « Ledit sieur Hondrac a dit que le François peintre est arrivé, et qu'il ne reste qu'a fère le dessain de ce qui doibt estre mis au tableau qui doibt servir

pour le grand autel. Sur quoy le chapitre a délibéré qu'on représentera le banquet de la Cène audit tableau. »

Sébastien Bourdon survient, lui enlève justement cette dernière commande et les tableaux annuels des consuls. Il est choisi pour fonder et diriger une Académie de peinture; mais Zueil et son beau-frère Boissière ne se laissent pas ainsi spolier. Ils intriguent sourdement, ils harcèlent de toute façon leur rival, et après une rixe restée célèbre entre Samuel et Bourdon, le trop violent peintre protestant regagne la capitale. En tout et d'après un calcul fort serré, Sébastien Bourdon séjourne à Montpellier dix-sept ou dix-huit mois, sûrement de février 1657 à mars 1658.

Après son départ, ses adversaires jouissent de nouveau de la faveur publique et reprennent leurs fonctions officielles. En l'année 1658, les portraits des nouveaux consuls sont confiés à Zueil, et il touche pour cela faire 333 livres. Le 22 mars, le conseil des Vingt-quatre, moyennant 300 livres, le charge de peindre trois tableaux pour décorer les salles de l'hôtel de ville.

Si, revenant à Antoine Ranc, nous nous demandons maintenant quel est son âge, vingt-quatre ans sera la réponse. Ainsi à l'exception des quelques mois où Sébastien Bourdon, représentant autorisé de l'École française, a pu influencer dans ce sens son jeune compatriote, Ranc a grandi, s'est instruit, a travaillé sous l'œil d'un Flamand. Par le mot travailler, je ne veux pas affirmer qu'il ait été son élève. Ce serait là une supposition peu audacieuse, puisque Zueil, dit François, était le premier peintre de la ville et de la région. Scrupuleusement exact, je me contente de signaler, de noter, en l'absence de preuves et de renseignements sur le maître de Ranc, l'état du milieu dans lequel il apprit la peinture.

Les consuls se faisant peindre chaque année en groupe et isolément, au nombre de huit ou plus, on peut déclarer que la ville était remplie de portraits de François Zueil. Les édifices religieux, l'hôtel de ville contenaient des tableaux de toute sorte de sa main. Aux fêtes et entrées, ses décors réjouissaient tous les yeux. De telle sorte qu'à Montpellier, dans cette petite capitale du bas Languedoc séparée de toute la largeur de la France du pays des Flandres, existait une atmosphère flamande, l'école, l'enseignement d'un contemporain et d'un compatriote de Rubens et Van Dyck. Il est très-probable que l'amour-propre et le goût national ne devaient

pas accepter sans contestation cet art flamand. L'Italie, et plus que l'Italie la France, étaient sous le coup d'une grande vénération et admiration pour l'œuvre de Nicolas Poussin. A Paris, les procès-verbaux de l'Académie royale de peinture, les conférences de ses professeurs, dont Bourdon, en témoignent. A Montpellier, ce même Bourdon qui avait vécu à Rome dans la fréquentation et l'amitié de Nicolas Poussin, qui maintenait avec lui des relations par ses élèves, notamment Monnier, et qui imitait son style parfois jusqu'à la copie, Bourdon, dis-je, avait dû amener une réaction dans ce sens. Les procès-verbaux du chapitre lors de la commande de deux grands sujets religieux devant accompagner dans le chœur de Saint-Pierre la toile de Sébastien Bourdon représentant la chute de Simon le Magicien, viennent à l'appui de cette opinion. Il y est dit que Jean de Troy, puis Ranc, les peindraient, mais d'après les dessins du Poussin.

D'ailleurs, l'œuvre même d'Antoine Ranc est la preuve de ce que j'avance, et du *modus vivendi,* du moyen terme qui avait dû s'établir dans la cité et rallier les suffrages des gens experts. L'École du Poussin devait faire loi dans la peinture religieuse et l'histoire, l'École de Van Dyck triompher dans le portrait, les décorations fastueuses.

Dans le petit nombre d'œuvres d'Antoine Ranc que nous pouvons étudier, nous surprenons ce dualisme. Sa peinture religieuse est toute française. Elle constitue un talent honnête, mais médiocre, semblable à celui de Boullongne ou de Verdier, par exemple. L'influence du peintre des Andelys est très-sensible, la couleur est sobre, froide, les oppositions des tons rouge, jaune, bleu, vert, ne sont point combinées à la vénitienne, c'est-à-dire de façon à se compléter et produire une chaleur, une harmonie savoureuses, mais au contraire disposées d'après les enseignements de Bologne dans le but d'obtenir les couleurs dites fières, dites sages. Quant au style et à la composition, c'est de la menue monnaie du Poussin.

Deux choses peuvent aider à reconnaître un Ranc le Vieux, d'abord son Christ, grand, émacié, la tête petite manquant de crâne, pour user d'un mot d'atelier, c'est-à-dire que la boîte cervicale est trop courte, n'a pas le développement en arrière voulu. Je demande pardon d'avance d'un terme médical sous ma plume bien prétentieux, mais le modèle qui posait les Christ dans l'atelier de Ranc devait être brachycéphale. En second lieu les Saintes Femmes, les

trois Marie par exemple dans une *Apparition de Jésus*, qui est le meilleur échantillon de sa manière, ont l'ampleur de formes, la douceur de traits, la beauté grasse et douce, mais péchant par l'expression au sens du mot français, des Saintes Femmes flamandes.

Et je me permets de voir là un trait du véritable tempérament d'Antoine Ranc; de même que c'est dans le portrait, dans l'art des Flandres qu'il réussissait le mieux, de même par nature et involontairement il revenait au goût, aux tendances flamandes dans ces tableaux religieux qui lui étaient commandés par des fanatiques du Poussin.

Ce n'était d'ailleurs qu'une simple échappée; le paysage servant de fond assez souvent à ses compositions avait l'aridité de terrain, la noblesse d'aspect, les fabriques et les arbres grêles de la campagne romaine. Peut-être se contentait-il de copier ce qu'il avait sous les yeux. Les environs de Montpellier, du côté de la mer, offrent par leurs marais et leurs collines, durant la saison d'été, une certaine ressemblance avec les sites brûlés de l'Italie centrale.

Il est fort difficile, pour ne pas dire impossible, de définir la note personnelle d'Antoine Ranc portraitiste. Ses portraits qui doivent certainement exister et être nombreux ont tous été démarqués. Les familles qui les possèdent ont cédé à la gloriole d'avoir des aïeux peints par Raoux et par Rigaud, et, la parenté de faire du maître avec ses élèves aidant, il n'existe ni dans le Midi, ni ailleurs, un tableau de ce genre attribué à notre artiste. Plus tard, j'essayerai, à travers certaines galeries publiques et privées, de démêler son bien; pour aujourd'hui étudions-le dans ses élèves et comme professeur.

Lorsque Hyacinthe Rigaud arriva à Montpellier, Antoine Ranc devait avoir trente-sept ans environ. Hyacinthe Rigaud est né en 1659, l'année même où le traité des Pyrénées garantissait à la France possession du Roussillon, sa province natale. D'après ses biographes, il a quitté Perpignan vers l'âge de douze ans, c'est-à-dire vers 1671, ce qui explique notre dire. A ce moment, Ranc était dans toute la maturité et la force de son talent; s'il n'avait pas été l'élève de Zueil, il s'en était toujours montré le partisan, puisqu'il avait notamment exécuté sur la toile de Bourdon, la *Chute de Simon*, des retouches demandées dans un pamplet virulent par Boissière. Il s'agissait d'une femme aux seins nus, que le beau-frère de Zueil trouvait mal à sa place dans un sujet religieux, et que le chapitre

eut la faiblesse de gratifier d'un corsage plus montant, par les soins de Ranc. Mais il avait emprunté au peintre flamand autre chose que sa jalouse rancune contre Bourdon, il lui avait demandé l'art de charger une palette à la flamande, et, comme un élève de l'École d'Anvers, d'obtenir des ombres transparentes, des carnations fraîches et vivantes, des tons chauds et savoureux, enfin un coloris magnifique dans le vêtement.

Bien qu'en dise d'Argenville, et appliquant l'adage : *Amicus Plato, sed magis amica veritas*, je doute que Ranc fût parvenu à serrer de fort près l'inimitable Van Dyck. Mais il est certain qu'il s'y essaya et eut parfois des réussites heureuses. En outre, il eut le très-grand mérite de discerner chez le jeune Rigaud l'aube d'un réel talent; il le guida dans cette voie où il devait un jour exceller, et lui enseigna tout ce qu'il savait. Ce bagage scientifique devait être assez considérable, si nous en jugeons par l'amitié que Rigaud conserva toujours à son vieux maître et qu'il reversa sur son fils. Il faut aussi admettre que d'Argenville devait tenir de Rigaud ou de Raoux l'opinion trop flatteuse consignée dans sa *Vie des peintres*, ou bien avait vu des toiles de Ranc soit à Paris, soit à Montpellier, l'Académie de cette dernière ville comptant parmi ses membres cet écrivain d'art.

Pour moi, je conjecture qu'Antoine Ranc, à défaut d'acquérir les merveilleuses qualités de Rubens, Van Dyck, Corneille de Vos, devait être entré en possession des dons secondaires de ces grands maîtres. Il devait exceller dans le rendu des étoffes, les jeux de la lumière sur les satins et les soies aux belles et lourdes cassures. Il savait sans doute à fond le métier très-habile des artistes de Flandre, glacis et frottis légers recouvrant à peine les dessous, empâtements hardis, harmonie de tons, travail en pleine pâte pour obtenir une fonte des couleurs plus séduisante, plus moelleuse. Avec délices son pinceau devait accrocher un rayon lumineux au métal poli d'une cuirasse, ou aux luisants d'une étoffe soyeuse; avec délices il devait suivre un à un les capricieux méandres d'une broderie de dentelle, d'un large galon d'or ou d'argent fin. Tout cela, Rigaud l'apprit de lui et le mit à profit dans ses remarquables portraits. Mais bien qu'étant allé plus loin dans son art, bien qu'acclamé par toute l'Europe, choyé par les souverains étrangers, premier peintre de Louis le Grand, l'élève, pas plus que le maître provincial, ne put

égaler son modèle. Si nous mettons à côté un Van Dyck et un Rigaud, nous constatons bien vite la distance qui sépare le génie du talent le plus raffiné, du métier le plus savant. Il y a un je ne sais quoi qui sacre un tableau chef-d'œuvre, et Rigaud n'a senti passer ce souffle sur sa toile qu'une seule fois, dans le portrait de sa mère.

Ceci dit, il reste une large part d'admiration à décerner à des ouvriers du pinceau tels que Rigaud et son vieux maître, Antoine Ranc. De nos jours, la qualité qui fait justement défaut à nos artistes, c'est la science et la conscience du métier. Il faudrait à nos peintres des maîtres modestes et laborieux comme ces aïeux de province qui enseignaient d'abord à leurs élèves l'art de broyer les couleurs, de les combiner, de préparer les dessous d'une toile, d'où la merveilleuse conservation, la fraîcheur de leur peinture, — à côté des tableaux modernes fendillés et perdus, — puis leur apprenaient lentement le dessin, les proportions du corps humain, en un mot toute cette base solide d'éducation que ne remplace pas du tout la virtuosité superficielle de l'art actuel.

Inventorions maintenant l'œuvre d'Antoine Ranc. Il y a d'autant plus à regretter le petit nombre de toiles d'Antoine Ranc parvenues jusqu'à notre temps, que les archives de Montpellier fournissent la preuve des très-fréquentes commandes adressées à cet artiste.

Dans l'ancienne église Notre-Dame des Tables, détruite en 1794, figurait au maître-autel un grand tableau de lui commandé en 1667 et payé 600 livres. On peut en avoir un aperçu en feuilletant l'office de Notre-Dame des Tables. Il est reproduit dans des proportions microscopiques sur l'une des planches gravées par Chalmandier en 1772 pour ce livre de piété.

Il y avait encore de lui, dans le même édifice religieux, d'autres peintures et ornements, dont la facture lui rapporta 2,700 livres. Ces décorations donnèrent au chapitre de la cathédrale le désir d'en posséder de semblables. L'évêque offrit de payer la dépense, et Ranc fut prié de peindre un couronnement à chacun des trois grands tableaux du chœur, ainsi que de décorer la voûte et les murailles; prix fixé par traité du 29 octobre 1693 à 1,200 livres.

Nous pouvons avoir une idée approximative de cette part de son œuvre en examinant les peintures en camaïeu qui subsistent aux murs latéraux de la chapelle des Pénitents Blancs et sont de sa main, huit petits tableaux ovales figurant les têtes de huit apôtres.

Un mémoire des travaux exécutés par l'évêque de Colbert, l'illustre prélat janséniste, contient écrite de la main de Ranc la liste suivante. Ce sont des tableaux peints entre les années 1701 et 1710, et payés le 28 novembre 1710 : Ranc les commença à soixante-sept ans bien sonnés.

« Un tableau d'environ onze pans de haut sur huit de large représentant le *Calvaire,* monte vingt-cinq écus.

« Un tableau de onze pans de haut sur sept et demi de large représentant un *Crucifix,* la *Sainte Vierge* et *saint Léonce,* prix fait, douze écus.

« Un tableau de dix pans de haut sur sept de large, représentant *saint Charles Borromée,* pour le séminaire de Boutonnet, prix fait, douze livres.

« Un tableau d'environ huit pans de haut sur sept de large, représentant un *Crucifix,* la *Sainte Vierge* et *saint Jean-Baptiste,* pour l'église de Saint-Jean de Védas, prix fait, douze livres.

« Un tableau d'environ huit pans de haut sur six de large, représentant *saint Charles Borromée,* pour l'église de l'Hôpital général, quarante livres. »

Dans les mêmes conditions de bon marché et de travail facile, citons encore une toile qui a survécu, une imitation de l'*Apparition de l'Ange à saint Joseph*, de Mignard. La toile de Mignard est à la cathédrale Saint-Pierre, et cette imitation se trouve dans l'église Saint-Matthieu.

Quant à son grand tableau de la cathédrale, — logé à une place d'honneur, sur l'un des murs du transept de droite, et formant pendant à la *Chute de Simon le magicien*, l'excellente toile de Sébastien Bourdon, — une lecture attentive des procès-verbaux du vénérable chapitre de Saint-Pierre lui enlève tout intérêt.

Qu'on en juge. Le chapitre avait commandé, sous l'épiscopat de Mgr de Pradel, deux importantes peintures à Jean de Troy, peintre né à Toulouse, mais venu à Montpellier à dix-huit ans en 1644, et ayant vécu dans cette ville constamment jusqu'à sa mort, le 25 avril 1691. Bien que Jean de Troy fût un bon peintre, fils, frère et oncle d'artistes de valeur, dont le plus célèbre a été Jean-François de Troy, son neveu ; malgré, dis-je, son réel mérite, les chanoines lui imposèrent comme sujet de composition deux dessins de Nicolas Poussin, la *Guérison du paralytique par saint Pierre à Jéru-*

salem et la *Tradition par Jésus au chef des apôtres des clefs du Paradis*. Ces deux épisodes de la vie du saint patron de la cathédrale devaient être et furent placés à droite et à gauche du tableau de Bourdon qui décorait lui le maître-autel du chœur. Jean de Troy termina la *Guérison du paralytique*, et laissa l'autre toile à l'état d'ébauche. Il y eut procès, puis transaction entre le chapitre et la veuve du peintre, Suzanne de Quinquiry, au sujet du prix convenu, 1,700 livres. La veuve, moyennant 900 livres, consentit à livrer le premier tableau achevé et l'ébauche du second.

La transaction eut lieu le 2 novembre 1691, et le 24 mai 1692 Antoine Ranc traita pour terminer l'œuvre interrompue par le décès de Jean de Troy. Mais, bizarrerie véritable, le chapitre, profitant du passage à Montpellier d'un paysagiste nommé Charmeton, pria cet artiste de remplir la moitié supérieure de la toile par un vaste paysage, qui se déroule au loin derrière les personnages du premier plan. Voilà donc l'immense tableau de la *Tradition des clefs* bien déchu de son importance, comme part de l'œuvre de Ranc. Le dessin est de Nicolas Poussin, l'ébauche de de Troy, les fonds, toute la partie supérieure sont de Charmeton. Que reste-t-il à Ranc? Un travail de remplissage, un rôle tout à fait effacé.

C'est pourquoi nous devons une grande reconnaissance à la société de Saint-Jean de Montpellier, qui, au cours de ses recherches sur l' « Art chrétien » dans l'Hérault, a eu la bonne fortune de mettre la main sur un tableau de Ranc oublié dans l'église d'un petit village, Les-Matelles. Cette grande page religieuse fort délabrée, mais sagement et habilement restaurée, donne une impression très-juste et parfaite du talent de Ranc dans les tableaux d'histoire et les sujets religieux.

Elle représente l'*Apparition de Jésus aux trois Marie après sa résurrection*. Le Christ est à la droite de la composition, une sainte femme, vraie Madeleine flamande, tenant à la main un vase d'or plein de parfums, s'est agenouillée et fait face aux spectateurs. Une seconde, agenouillée aussi, occupe le premier plan et montre un pur et doux profil. La troisième tombe à genoux, les deux bras et les mains s'entr'ouvrant dans le geste d'étonnement cher au Poussin, consacré dans la mimique de l'École française. Mais ce geste n'a rien de contracté, d'exagéré, d'anguleux. Il est naturel et fort souple. Ces deux femmes, comme la première, sont puissamment et

bellement constituées. Un tronc d'arbre, dont les branches dépassent les dimensions de la toile, termine de ce côté la composition. Dans le fond, un paysage montant et la silhouette d'un village fortifié se voient à l'horizon.

L'inventaire des tableaux ou peintures d'Antoine Ranc s'arrête là pour le moment. A mon grand regret, aucun portrait n'y figure; nous allons en revanche en trouver de nombreux dans l'œuvre de son fils et élève.

II

Jean Ranc est né à Montpellier le 28 janvier 1674. Il eut pour parrain sans doute son grand-père, un sieur Jean Boyer, marchand tailleur, et pour marraine Catherine Geille. Les deux témoins étaient Jean Brun, marchand, et Étienne Clauzel. On le voit, le baptême du futur peintre des rois Philippe V d'Espagne et Jean V de Portugal eut pour compères des personnages très-modestes.

Mais, bien que les registres de l'état civil ne le mentionnent point, il devait y avoir à cette fête de famille un élève âgé de quinze ans, logé sous le toit paternel, le jeune Rigaud, qui se chargea plus tard d'être l'instrument de la brillante fortune du nouveau-né.

Jean entrait dans la vie en qualité de fils aîné, n'ayant été précédé que par une fillette, et vu les idées du temps, il dut être l'objet des prédilections de son père, qui en fit un peintre et dut avec le meilleur de son enseignement chercher à faire un grand artiste de l'héritier de son nom.

Mais Antoine Ranc, homme de bon sens, ne se crut point capable de suffire à son éducation. Il envoya donc son fils à Paris auprès d'Hyacinthe Rigaud. Quelle est la date exacte de cette séparation? Quel âge avait Jean Ranc lorsque, sur les conseils du grand portraitiste, il se mit à fréquenter les cours de l'Académie royale de peinture? Je ne puis exactement le préciser. Ce qui est certain, c'est qu'il était fixé à Paris au commencement de l'année 1697.

Voici, en effet, ce que nous lisons dans les procès-verbaux de l'Académie :

« Et d'autant que Messieurs les officiers en exercice ont faict

faire aux estudians quelques épreuves sur un sujet qui leur a été donné sur-le-champ, la compagnie après les avoir examinés a jugé que Ranc, Galoche, Vleughelz, Cornical... peintres... commanseront le lendemain des Festes de Pasques, et auront jusqu'au 16 juin pour achever leurs ouvrages. »

Il s'agit d'un concours pour l'obtention des grands prix. Le sujet à traiter est celui-ci : Les frères de Joseph sont retenus à la cour de Pharaon sous prétexte d'être des espions, jusqu'à ce qu'ils aient fait arriver auprès d'eux Benjamin.

Jean Ranc, qui ne devait jamais être un peintre d'histoire de quelque valeur, fut battu dans ce concours par deux de ses camarades, Dulin et Cornical. L'Académie distribuait très-fréquemment des petits prix pour entretenir l'émulation entre les élèves, mais Jean Ranc ne fait en aucun cas partie des lauréats.

Il n'en devait pas moins être un garçon de mérite dans la branche où se distinguait son père et régnait son maître, le portrait. C'est ce qui résulte du procès-verbal du jeudi 30 décembre 1700 :

« Présentation du sieur Ranc.

« Le sieur Jean Reanc (*sic*), natif de Montpelier, peintre en por-
« traictz, s'est présenté à l'Académie et y a fait voir de ses ouvrages.
« Après avoir pris les voix par les fèves, elle a agréé sa présenta-
« tion, et, pour ouvrage de réception, elle lui a ordonné de faire
« les portraits de messieurs Montagne et Verdier dans six mois... »

Il est à remarquer qu'à cette date, Ranc ne compte pas vingt-six ans. L'Académie royale de peinture avait été fondée sur les bases les plus larges et les plus libérales, le nombre de ses membres était illimité, presque tous les artistes qui ont eu un nom au dix-septième siècle figurent sur ses listes ; je ne considère donc pas comme extraordinaire la présentation du jeune peintre de Montpellier. Mais je tiens à constater que sur les conseils de Rigaud et soutenu par lui, il n'oubliait rien de ce qui pouvait lui assurer une honorable carrière à Paris. D'ailleurs, Ranc devait juger de même son âge, car il ne témoigne pas d'un grand empressement à remplir les conditions de son admission. Pendant trois ans, il néglige ou retarde l'exécution des portraits des deux académiciens : Nicolas de la Plate-Montagne et Verdier.

Le samedi 28 juillet 1703 seulement, il soumet à l'Académie les deux tableaux demandés, et la Compagnie le reçoit académi-

cien, ajoutant cette clause : « Comme elle a reconnu qu'il avait « aussy du talent pour l'Histoire, par un grand tableau du *Porte-* « *ment de Croix* qu'il a faict voir, il a été résolu que la réception « du sieur Reanc vaudra pour l'Histoire, en fournissant par luy « un tableau d'Histoire dont le sujet lui sera donné par M. Coyze- « vox, après quoy il a presté serment entre les mains de M. Coyse- « vox directeur, et comme il luy a esté donné six mois pour « présenter le tableau d'Histoire, il a été remis à délibérer après « ce temps passé sur le présent pécuniaire. » Nous relevons parmi les signatures du procès-verbal la griffe d'Hyacinthe Rigaud.

En dépit du talent que l'Académie veut bien lui reconnaître dans l'histoire, Jean Ranc doit se trouver embarrassé pour satisfaire au vœu de ses confrères. Un an s'écoule, et, le 2 août 1704, il reçoit une admonestation. Mais, peine perdue, il ne fait pas encore « lever la souffrance de sa réception », dont parle le procès-verbal, et c'est trois ans plus tard, le 5 novembre 1707, qu'il est définitivement agréé académicien pour l'histoire.

Le tableau qu'il présente à l'approbation de la Compagnie est *Jésus portant sa Croix,* singulière ressemblance de sujet avec le *Portement de Croix* du samedi 28 juillet 1703. Ne pourrait-on en inférer qu'il a laissé écouler quatre ans pour effacer ce souvenir et s'est contenté de peindre une simple variante de l'œuvre primitive?

On connaît le singulier amour-propre qui poussait les peintres du dix-septième siècle à ambitionner le titre de peintres d'histoire. Rigaud lui-même eut cette faiblesse en 1742, comme si la magnifique galerie de ses portraits n'eut point suffi à sa gloire. Le contentement de son élève Jean Ranc lorsqu'il eut réussi, peut-être en trichant un peu, à conquérir cette dignité, la joie que dut en éprouver au fond de sa province Antoine Ranc, durent en conséquence être grands. Mais ce qui nous intéresse davantage, ce sont ses portraits, et faute de savoir quels furent ses clients à cette époque de sa carrière, allons voir les *rittrati* de MM. les académiciens Verdier et Plate-Montagne. Ces deux tableaux sont conservés à l'École des Beaux-Arts, ainsi que nombre des autres ouvrages de réception à l'ancienne Académie des artistes du dernier siècle. Leur intérêt historique l'emporte presque toujours sur leur intérêt pictural, et, dans le cas de Ranc par exemple, il faut répéter avec Paul Mantz que ce sont là deux portraits d'un bon élève de Rigaud.

Ce qui manque, c'est le modelé énergique et précis dans son élégance du maître.

En l'absence de documents permettant d'étudier ses travaux comme peintre, demandons aux actes de l'état civil quelques renseignements sur sa vie privée.

Ranc n'est pas seulement l'élève, mais l'ami d'Hyacinthe Rigaud. Il est en relations fréquentes et très-affectueuses avec la famille du célèbre peintre de Perpignan. En juillet 1677, le 22, à quelques jours de son concours malheureux aux grands prix de l'Académie, nous le voyons prendre prendre part comme témoin au baptême d'une petite fille, Marguerite, née du mariage de demoiselle Caillot avec Gaspard Rigaud, peintre du Roy, frère d'Hyacinthe.

Ce n'est point là un épisode banal de sa vie. L'an mil sept cent quinze, le 13 juin après midi, Ranc se retrouve en présence de cette enfant, devenue une jeune fille âgée de dix-huit ans, et maître Gondin, notaire au Châtelet, dresse le contrat de mariage qui unit leurs intérêts à tout jamais. Comme je l'ai déjà dit, cet acte notarié si important est donné en entier aux pièces justificatives complétant ce mémoire. L'original de ce document fait partie de la collection d'autographes de M. Henry Jouin.

Parmi les indications curieuses et intéressantes que nous fournit ce contrat, je relève les suivantes : d'abord, l'habitation des deux époux : Jean Ranc habite rue des Fossés-Montmartre, paroisse Saint-Eustache, et demoiselle Marie-Marguerite Caillot, mère de la fiancée, loge avec sa fille rue Montmartre, paroisse susdite; en second lieu, je constate plusieurs décès parmi les père et mère des deux conjoints; Françoise Boyère n'est plus, elle a devancé dans la tombe Antoine Ranc, son mari ; Gaspard Rigaud est aussi défunt, et sa femme traite à sa place des lois et règlement devant régir le futur mariage; enfin, et en troisième lieu, le régime matrimonial adopté me frappe et vaut qu'on s'y arrête.

Bien que Jean Ranc soit né à Montpellier et que Marguerite-Élisabeth Rigaud appartienne par sa famille paternelle au Roussillon, pays de droit écrit où le régime dotal est en grande faveur, c'est le vœu de la branche maternelle, c'est la coutume de Paris et la communauté de biens qui l'emporte. L'époux constitue en douaire à la future épouse une somme de 500 livres de rente et lui fait donation pleine et entière de tous les biens qu'il laissera à

son décès, sauf ceux, provenant de la succession de sa mère ou de son père, sis dans le diocèse de Montpellier.

Rappelons-nous qu'Antoine Ranc a eu onze autres enfants de son mariage, et que cette réserve de toute justice cadre avec les idées du temps, partage par fente, c'est-à-dire par lignes.

Une double impression se dégage de ce contrat : un luxe de précautions contre le mari (un panier percé, nous dira plus tard d'Argenville), et en même temps des avantages nombreux faits à la fiancée, qui sont preuves de l'honneur trouvé par le mari dans cette union et de la compensation qu'il veut opposer à un apport d'années infiniment trop considérable.

Jean Ranc compte en effet quarante-deux ans, et Marguerite-Élisabeth, la fillette qu'il a vue naître, dix-huit. L'*École des maris* de Molière n'a pas plus profité aux Parisiens du dix-huitième siècle qu'elle n'avait profité du reste à son auteur.

Mais plus heureux que Poquelin, Ranc le jeune rencontra dans la petite-fille de Jeanne Serre, dans la nièce de Rigaud et d'Élisabeth de Gouy, une honnête et digne femme, ayant hérité de toutes les qualités sérieuses et solides de la petite bourgeoisie de Paris, du dévouement et de l'attachement laborieux des ménagères de province.

De ce mariage consacré par l'Église, le lundi 17 juin 1715, naquirent et furent présentés à baptême tour à tour :

Jean-Baptiste, le 31 juillet 1717; parrain, Jean-Baptiste Ranc, ingénieur du Roy, le dernier né, comme nous le savons, des frères de Jean Ranc; marraine, Marguerite Caillot, veuve de Gaspard Rigaud et grand'mère de l'enfant;

Hyacinthe, le 9 août 1718 ; parrain, Hyacinthe Rigaud, bourgeois de Paris, frère de la mère et filleul en même temps que neveu du peintre des portraits;

Marguerite-Élisabeth, le 21 août 1719;

Claude, le 29 septembre 1720;

Enfin, *Hyacinthe-Joseph,* le 26 janvier 1722, qui eut l'honneur d'être tenu sur les fonts baptismaux par son oncle Jacinte (*sic*) Rigaud, peintre du Roy, Ecuyer, citoyen noble de la ville de Perpignan, professeur de l'Académie royale de peinture.

Cette cérémonie resserrera-t-elle encore les liens unissant Rigaud à la famille de sa nièce? Le célèbre peintre n'avait pas eu d'enfants de son mariage avec Élisabeth de Gouy, la veuve charmante qu'il

avait connue à la suite d'une méprise de valet, l'appelant chez elle au lieu et place d'un ouvrier peintre en bâtiments, mariage de vaudeville qui fit pourtant le bonheur de sa longue vie. Il s'intéressait donc doublement à ses héritiers, fils et fille de son frère. Jean Ranc, par sa naissance, par les souvenirs d'apprentissage qu'il lui rappelait, par la longue fréquentation de son atelier, n'était pas homme à diminuer cette affection et cette sollicitude.

Il n'y a donc pas lieu d'être surpris en voyant Rigaud faire donner deux ans plus tard, en 1724, la charge et le titre de premier peintre du Roi d'Espagne au père de son filleul.

D'Argenville accueille et reproduit deux ou trois racontars au sujet de cette nomination. Ils ne tiennent pas debout. Il prétend que Dubois offrit notamment cette mission à un compatriote de Jean Ranc, à Raoux, l'élève de son père à Montpellier, plus tard à Paris, celui de Bon Boullongne. Raoux, malade, déclina cet honneur, qui revint alors à Ranc. Sans m'attarder à faire observer qu'il n'était pas d'homme plus antipathique à la cour d'Espagne que Dubois, et qu'il serait du reste fort singulier de le voir consulter en matière d'art, j'indiquerai qu'à la mort de Ranc, c'est Rigaud seul qui eut le choix d'un successeur. Il désigna à Philippe V Louis-Michel Van Loo, qui fut immédiatement accepté.

Hyacinthe Rigaud n'était pas uniquement alors, comme le dit Saint-Simon, « le premier peintre de l'Europe pour la ressemblance des hommes et pour une peinture forte et durable » ; il avait en plus, aux yeux du Roi d'Espagne, le mérite d'avoir été son portraitiste, d'avoir, au moment de son départ de Versailles pour les Pyrénées, exécuté ce portrait délicieux de distinction, qui est resté comme la meilleure des effigies du duc d'Anjou, Philippe V. Tenons donc pour un fait certain qu'en 1724 comme en 1736 il fut sollicité personnellement de venir au palais de Saint-Hildefonse et envoya pour le remplacer qui il lui plut.

Cette année 1724 est-elle une année quelconque du règne de Philippe? Non, certes, elle correspond à un grave événement. Soit par lassitude de la couronne, soit pour surveiller plus librement les affaires de France, et, au cas échéant du décès de Louis XV, franchir plus vite les Pyrénées, le roi Philippe V avait abdiqué en faveur de son fils aîné Louis Ier, né de son premier mariage avec Marie-Louise de Savoie. Près du village de Balsain et d'une ferme

appelée la Granja, à deux heures environ de Madrid, il s'était retiré dans un palais construit en 1721 sur ses ordres et dont l'embellissement était, disait-il maintenant, son unique souci. Cette résidence princière à laquelle il avait donné le nom de Saint-Hildefonse, l'appellation de la Granja a prévalu plus tard, était dans sa pensée destinée à rivaliser avec Versailles. Il ne lui avait pas encore consacré les vingt-quatre millions de piastres qu'elle lui coûta. Il était simplement en voie de les dépenser.

Déjà, en 1721, deux sculpteurs français, René Fremin, né à Paris le 1er octobre 1672, et Jean Thierry de Lyon, avaient commencé à dessiner les jardins, surtout à les meubler de statues, et combiner ces pièces d'eau à sujets mythologiques, ces bosquets à grottes et cascades qui faisaient l'envie de l'Europe et l'orgueil du grand Roi.

Lors de la retraite de Philippe V, cette activité redoubla. Il fallait au monarque en villégiature un peintre de portraits pour décorer de grands tableaux historiés les galeries de fêtes, les appartements d'apparat et de réception. Jean Ranc fut désigné à son choix et convenait à merveille à ce rôle.

Ranc vint donc s'établir à Madrid avec sa femme et ses enfants en 1724. La fièvre de travaux de Saint-Hildefonse eût pris tout son temps, si une catastrophe imprévue n'eût modifié les projets et surtout les loisirs du souverain.

L'infortuné Louis Ier, jeune roi de dix-sept ans, marié à une fille du Régent, mourut de la petite vérole après quelques mois seulement de règne, et son père Philippe V reprit les rênes du gouvernement.

C'est donc au Palais Vieux de Madrid que la plus grande partie des toiles du peintre de Montpellier fut placée, et la chose eut des suites fâcheuses pour la conservation de son œuvre. En 1734, sous ses yeux, un terrible incendie éclata, détruisit un nombre profondément regrettable de richesses artistiques qui se trouvaient accumulées dans cet édifice, et parmi elles plusieurs importants et beaux portraits de sa main. On les peut juger par ceux qui furent sauvés et nous restent.

Dans cette peinture officielle, dans ces reproductions fréquentes de Philippe V, de la reine Doña Isabel Farnesio, des infants et infantes, de la veuve du malheureux Louis Ier, Louise d'Orléans, Jean Ranc met à profit toutes les leçons recueillies auprès de son oncle, le peintre attitré de la cour de Versailles. Il a appris de lui

la science des accessoires somptueux, des dais de velours, des chevaux qui se cabrent, tandis que dans les lointains d'un noble paysage on entrevoit le choc des hommes d'armes et l'ordonnance d'un combat. Il sait dissimuler élégamment sous la richesse du costume, sous le luxe des armes, en distrayant l'œil par les détails d'un mobilier royal, les pauvretés, quelquefois les disgrâces physiques d'un prince du sang. La lourdeur, l'embarras d'attitude du petit-fils de Louis XIV se transforment sous son pinceau en noblesse de maintien, la gêne de son corps contrefait devient une dignité souveraine. Élisabeth de Parme, assise près d'une table dorée où repose la couronne, tenant dans sa main un collier de perles, offre cette séduction de physionomie que lui reconnaissaient même ses adversaires acharnés, même le caustique duc de Saint-Simon.

Il nous montre le prince des Asturies, plus tard Ferdinand VI, folâtrant dans un jardin avec un petit chien, et son frère consanguin don Carlos, qui porta tour à tour la couronne de Naples, puis celle d'Espagne et des Indes, debout, dans un riche cabinet d'étude, partageant son attention entre un grand livre sévère et une fleurette récemment cueillie, conservée au bout de ses doigts.

Les tissus de brocart d'or, les manteaux fourrés de peau de cygne, les heaumes empanachés, les cordons du Saint-Esprit et colliers de la Toison d'or sont l'objet des caresses de sa touche. S'il peint Louise d'Orléans, dont la petite vérole, maladie prise au chevet de son époux, avait défiguré les traits, il la couvre de joyaux, et les empâtements qui accrochent la lumière et simulent le relief des scintillantes pierreries produisent une heureuse diversion. En un mot, il possède à fond l'art d'historier le portrait et témoigne d'une imagination, d'une habileté, d'une virtuosité extrêmes.

Nous extrayons du *Nouveau Catalogue des tableaux du Musée del Prado de Madrid*, par don Pedro de Madrazzo, édition de 1876, une longue série de tableaux de ce genre :

« Jean Ranc..... (La traduction suivante est littérale.)

« 2058. — *Portrait équestre de Philippe V.* — Précédé de la Victoire, le premier Bourbon d'Espagne chevauche un ardent alezan « andalou, présentant au spectateur le flanc droit, dans un champ « qui laisse voir à l'horizon une bataille. Il porte une casaque d'azur « et la cuirasse, le cordon du Saint-Esprit sur la poitrine, écharpe « couleur d'incarnat et bâton de général. Un soldat de sa suite

« porte son casque. — Composition inspirée par les portraits éques-
« tres de Philippe II et de l'infant Cardinal que peignit Rubens,
« nos 1607 et 1608 de ce Musée. — Figure de grandeur nature.
« Il décorait auparavant le vieux palais de Madrid et fut sauvé lors
« de l'incendie de l'année 1734, bien qu'il en sortit fort maltraité.
« Haut. 3m,55, larg. 2m,70 ; toile.

« 2059. — *Portrait de Philippe V,* avec la casaque de velours
« azur clair, la cuirasse, le cordon du Saint-Esprit en travers de
« la poitrine, un manteau incarnadin à l'épaule, et le sceptre dans
« la main droite. — Demi-figure de grandeur nature. Pendant du
« tableau suivant.
« Collection de Philippe V, ancien palais de Madrid. Sauvé de
« l'incendie de l'année 1734.
« Haut. 1m,05, larg. 0m,81 ; toile.

« 2060. — *Portrait de la reine Doña Isabel Farnesio,* seconde
« femme de Philippe V, vêtements cramoisis, manteau fourré de
« peau de cygne. Elle est assise, avec le bras droit appuyé sur une
« table où est la couronne. — Demi-figure de grandeur nature.
« Pendant du précédent.
« Collection de Philippe V, ancien palais de Madrid, sauvé de
« l'incendie de l'année 1734.
« Haut. 1m,05, larg. 0m,81 ; toile.

« 2061. — *Portrait de Philippe V,* avec casaque azur et cui-
« rasse, un heaume empanaché, en la droite le bâton de comman-
« dement et montrant de la gauche une bataille. — Figure jusqu'aux
« genoux de grandeur nature. Pendant du suivant.
« Collection de Philippe V, ancien palais de Madrid, sauvé de
« l'incendie de l'an 1734.
« Haut. 1m,44, larg. 1m,15; toile.

« 2062. — *Portrait de la reine Doña Isabel Farnesio,* seconde
« femme de Philippe V, en pied avec vêtement et manteau cramoisis
« ornés d'hermine, le bras droit appuyé sur un piédestal élevé. —
« Figure jusqu'aux genoux de grandeur nature. Pendant du pré-
« cédent.
« Collection de Philippe V, ancien palais de Madrid. Sauvé de
l'incendie de l'an 1734.
« Haut. 1m,44, larg. 1m,15; toile.

« 2063. — *Portrait de la reine Doña Isabel Farnesio,* avec

« un collier de perles dans la main gauche qu'elle tient placée sur
« la poitrine et la droite sur une table. Elle porte un costume
« incarnat. — Demi-figure de grandeur nature.

« Sauvé de l'incendie du palais vieux de Madrid en 1734 (?).
« Transporté du palais nouveau à ce Musée en 1847.

« Haut. 1m,12, larg. 0m,88; toile.

« 2064. — *Portrait de Louise d'Orléans,* femme de Louis Ier
« d'Espagne, avec vêtement et manteau de brocart d'or, beaucoup
« de pierreries, et la main droite appuyée sur la couronne qui
« repose sur une table. — Figure de plus de moitié du corps et de
« grandeur nature.

« Collection de Philippe V, palais ancien de Madrid. Sauvé de
« l'incendie de 1734 et catalogué sans attribution.

« Haut. 1m,27, larg. 0m,98; toile.

« 2065. — *Portrait du prince des Asturies,* depuis Ferdinand VI,
« adolescent; en pied, traversant un jardin, avec un petit chien qui
« bondit à ses côtés. Il est vêtu d'une casaque rose, un vêtement de
« dessous de brocart d'or, haut-de-chausses et bas rouge carminé.
« — Figure entière de grandeur nature. Pendant du suivant.

« (Collection de Philippe V, palais de Saint-Hildefonse, où il
« resta jusqu'à ce qu'il fût porté à ce Musée en 1848. Lui et son
« pendant, le numéro suivant, étaient attribués à Louis-Michel Van
« Loo dans notre ancien Catalogue; mais nous avons rectifié cette
« attribution, non-seulement parce qu'ils avaient été attribués
« expressément à Ranc en 1746, mais aussi parce que Van Loo
« arriva en Espagne alors que don Ferdinand et don Carlos avaient
« l'un vingt-trois, et l'autre dix-neuf ans.)

« Haut. 1m,44, larg. 1m,16. — Toile.

« 2066. — *Portrait de l'infant Don Carlos* (*depuis Charles III*)
« avant qu'il fût roi de Naples; en pied, près d'une table dorée, sur
« laquelle est un livre ouvert où l'Infant a placé sa main gauche,
« tandis que de la droite il tient une petite fleur; il paraît avoir de
« douze à quatorze ans, et porte une casaque bleue et des bas incar-
« nat. — Figure entière de grandeur nature, pendant du précédent.

« Collection de Philippe V, palais de Saint-Hildefonse, d'où il
« fut porté dans ce Musée en 1648. Voir la note précédente.

« Haut. 1m,42, larg. 1m,15; toile.

« 2067. — *Portrait de l'infant Don Carlos* (depuis Charles III)

« adolescent, avec une casaque couleur de rose, une perruque pou-
« drée à blanc, manteau et cordon azur du Saint-Esprit. Il tient la
« main appuyée sur un casque. — Demi-figure de grandeur nature.

« Collection de Doña Isabel Farnesio, palais de Saint-Hildefonse.

« Haut. 0m,76, larg. 0m,62; toile.

« 2068. — *Portrait d'une infante de la maison royale d'Es-*
« *pagne,* en vêtement bleu et manteau rose. Elle tient un grand
« œillet dans la main gauche, et la droite sur un coussin de brocart
« d'or. — Demi-figure de grandeur nature.

« Collection de Charles III, Buen-Retiro (?).

« Haut. 0m,76, larg. 0m,62; toile.

« 2068. *a.* — *Portrait de Philippe V* (*jeune*), avec vêtement
« noir à collet de magistrat, à la mode espagnole, sur la poitrine,
« la Toison d'or et le cordon du Saint-Esprit, et la main sur la
« couronne placée sur un coussin. — Figure de plus de moitié
« grandeur nature. Elle est venue au Musée, en 1848, du palais
« de Saint-Hildefonse.

« Haut. 1m,31, larg. 0m,88; toile.

« Ranc (copie d'après).

« 2069. — *Portrait de Charles III* avant de partir pour Naples,
« avec perruque poudrée, casaque de velours bleu céleste, brodée
« d'or, cordon bleu, Toison et plaque de l'ordre du Saint-Esprit.
« Il tient son chapeau sous le bras. — Demi-figure de grandeur
« naturelle.

« Haut. 1m,05, larg. 0m,84; toile.

« 2070. — *Portrait de Charles III* (*roi de Naples, jeune*),
« avec la cuirasse, la perruque poudrée, la Toison au col, le cordon
« bleu sur la poitrine, la bengala (petite canne de commandement
« à pomme d'or ou d'argent). — Demi-figure de grandeur nature.

« Haut. 1m,28, larg. 0m,98; toile.

« Ranc (style de).

« 2071. — *Portrait de Doña Isabel Farnesio.* Elle tient le
« bras droit appuyé sur une table où est la couronne. — Demi-
« figure de grandeur nature.

« Collection de Philippe V, palais ancien de Madrid. Sauvé de
« l'incendie de 1734.

« Haut. 1m,07, larg. 0m,89; toile.

« 2077. — *Portrait de Doña Isabel Farnesio,* appuyée dans

« la posture habituelle des portraits précités : 2060, 2062 et « 2071. Vêtue de velours rose, manteau du même, fourré de « peau de cygne. — Demi-figure de grandeur nature.

« Il vint à ce Musée en 1847, du palais d'Aranjuez.

« Haut. 1m,06, larg. 0m,86; toile.

« 2071. *b.* — *Portrait de Ferdinand VI* (*jeune*), avec casaque « de velours rose, cuirasse et perruque poudrée, manteau bleu « fixé à l'épaule et sceptre en la main droite. — Demi-figure de « grandeur nature.

« Vint à ce Musée en 1847, du palais royal de Madrid.

« Haut. 1m,03, larg. 0m,82; toile. »

M. Dussieux, dans ses *Artistes français à l'étranger,* relève au milieu des œuvres formant les Collections de l'Académie royale de Saint-Ferdinand :

Un *portrait de Philippe V.*

Un *portrait du sculpteur Robert Michel.* Vis-à-vis de ce dernier portrait il y a certainement une erreur d'attribution. Robert Michel, né au Puy en Velay en 1720, mort à Madrid le 30 janvier 1785, est arrivé en Espagne et particulièrement à Madrid le 30 octobre 1740, bien après la mort de son prétendu portraitiste.

Si ce tableau reproduit fidèlement ses traits, l'auteur doit être, non Jean Ranc, mais bien son successeur, Louis-Michel Van Loo. Si la toile est bien de la main du neveu de Rigaud, il faut alors voir dans le personnage représenté le sculpteur René Fremin, né à Paris, le 1er octobre 1672, venu travailler à la Granja en 1721, ou bien encore le statuaire Jean Thierry de Lyon, qui l'accompagna et séjourna avec lui en Espagne jusqu'en 1728, date de leur retour.

Le Musée ducal de Brunswick contient enfin un dernier Ranc.

Portrait de Louis XIV, en armure, jusqu'aux genoux.

Par une apparente bizarrerie, nous terminons cette liste par un portrait du Musée ducal de Brunswick ; c'est qu'il nous paraît intéressant de savoir si en réalité Ranc a été l'un des portraitistes de Louis XIV. Cela est plus que douteux, affirmons même que cela est faux. Le grand Roi qui avait, comme ledit M. Charles Blanc, posé tant de fois devant Jacques Stella, Baubrun, de Troy, Charles Le Brun, Mignard et enfin Hyacinthe Rigaud, était trop vieux pour avoir jamais permis aux pinceaux de Ranc de reproduire ses traits augustes, mais altérés par l'âge. Rigaud avait fixé une dernière fois

et d'une manière définitive sa majesté effrayante. Il ne se laissa probablement plus jamais portraire, et nous devons chercher ailleurs l'explication de ce tableau de Ranc.

Sans doute l'élève d'Hyacinthe Rigaud dut accompagner son maître lorsque celui-ci fut appelé, — après les portraits du prince de Conti, roi de Pologne, et du duc d'Anjou, héritier de la couronne d'Espagne, — à l'honneur inespéré de peindre, vers 1700, Louis XIV. Il dut graver dans sa mémoire la face sévère et puissante du monarque si longtemps l'arbitre de l'Europe et alors dans tout l'éclat de sa gloire. S'il n'accompagna pas Rigaud à cette occasion, il vit toujours dans son atelier les ébauches, les documents dont s'entoura le peintre, il assista à l'achèvement du portrait, et ses souvenirs étant ainsi meublés, c'est en Espagne, bien plus tard, à la demande de Philippe V, qu'il dut exécuter un ou plusieurs portraits du roi de France.

Ce point établi, et ce rapide coup d'œil jeté sur les œuvres survivantes du peintre, si nous nous demandons quels durent être les incidents de son séjour en Espagne de 1724 à 1735, l'année où il décéda dans la ville de Madrid, il sied de nous souvenir de son titre officiel. « *Pintor de camara* », dit Bermudez, c'est-à-dire peintre de la chambre, Jean Ranc se trouvait attaché à la personne des époux royaux et devait les suivre en tous leurs déplacements. Pour connaître sa vie, il faut donc étudier celle de son royal maître.

Philippe V apparaît dans l'histoire comme une figure attristée et profondément sympathique. La lourdeur et l'embarras de sa tournure extérieure avaient déterminé dès l'enfance, chez lui, une profonde timidité, ressemblant au premier abord à de la froideur et à de l'indifférence. Né le cadet, d'une tige royale, il avait été élevé par son précepteur dans cet effacement calculé qui, aux yeux d'un diplomate à longue portée, devait éviter un jour les compétitions et les guerres civiles.

Appelé au trône d'Espagne par des événements imprévus, il montra bientôt, sous ces dehors défavorables, de hautes et sérieuses qualités, une grande bonté de cœur, des mœurs très-chastes, un vif désir d'honnêteté dans la gestion des affaires publiques, et aussi un courage froid et calme sur le champ de bataille, bien fait pour enthousiasmer et passionner la fière et généreuse nation castillane.

Malheureusement, le pli donné à sa nature par l'éducation pre-

mière, cette habitude d'obéir à laquelle avait été façonné tout son corps, survécut dans le pouvoir suprême. M. de Beauvilliers et tout l'entourage de son enfance avaient travaillé à faire de lui une machine humaine de soumission et d'obéissance à son aîné. Le jour où il n'eut à reconnaître au-dessus de lui que le Dieu dont Bossuet proclamait si éloquemment devant son aïeul la suprématie et la puissance, ce jour-là Philippe V devait fatalement devenir la proie des intrigues de cour et des favoris.

En 1724, lorsque Ranc arriva à Madrid, son maître était réellement excédé, lassé du poids de la couronne. S'il la reprit après la mort de son fils, ce fut sur les instances très-vives de sa femme, l'ambitieuse Élisabeth Farnèse. La reine parmesane, qui voyait ses fils encore séparés du trône par la personne de Ferdinand, prince des Asturies, n'avait qu'un rêve, leur assurer en dehors de l'Espagne, en Italie, à Parme et à Naples, des duchés et des royaumes. Pour cela il lui fallait le pouvoir, pour cela il lui fallait aussi l'alliance de la nation portugaise, voisine immédiate et dangereuse en temps de guerres lointaines.

Ce sont des projets politiques aussi importants que dans sa sphère modeste le peintre de Montpellier eut à servir et qui déterminèrent les grands événements de sa carrière.

Un double projet de mariage avait été élaboré entre les cours de Lisbonne et de Madrid. Il s'agissait d'un de ces échanges d'infantes, si fort en usage dans la diplomatie espagnole et si féconds en graves conséquences. Le prince des Asturies, héritier futur de la couronne d'Espagne et des Indes, devait épouser une fille de Jean V, et, réciproquement, Joseph, prince du Brésil et futur roi du Portugal, devait s'unir à Marie-Anne-Victoire, infante issue du second mariage de Philippe V avec la reine Élisabeth.

Ranc, par ordre de son souverain, gagna Lisbonne, emportant un portrait sans doute flatteur de la jeune infante, portrait qui fut soumis à son fiancé et contribua pour bonne part à l'agrément de ce projet. Jean V, qui n'avait pas moins de goût pour les arts que Philippe et désirait aussi embellir sa capitale, la doter d'institutions utiles, venait de fonder en 1720 et 1722 les Académies royales de géométrie et d'histoire. D'habiles graveurs étaient nécessaires au fonctionnement de ces corps savants; il s'était donc adressé par son ambassadeur aux artistes de la Haye et de Paris.

Ranc eut par suite la satisfaction de trouver fixés à Lisbonne Charles de Rochefort, Pierre Quillard, un adorable élève de Watteau, et De Brie. Ce dernier maître devait graver, en 1739, les portraits de Marie-Anne-Victoire et de Jean V, car le monarque mit à profit le séjour auprès de lui du premier peintre de la cour voisine, et voulut avoir son portrait par le neveu de Rigaud. Jean Ranc borna-t-il là son œuvre? C'est peu probable. Bermudez nous affirme qu'il peignit la famille royale tout entière. Ces tableaux ont dû disparaître, ainsi que je l'ai dit plus haut, dans l'effroyable cataclysme, le tremblement de terre suivi d'incendie, qui détruisit presque totalement cette capitale et n'épargna pas le palais royal. Par fortune la pointe de De Brie nous conserve deux de ces portraits. Nous en retrouverions probablement dans quelque résidence princière de l'Espagne un troisième, et l'un des plus importants pour le succès de cette mission, je veux parler de l'image de la fiancée de Ferdinand. Ranc, après avoir dit adieu ou plutôt au revoir aux artistes ses compatriotes et à son confrère don Francisco Vieyra (*pintor de camara del rey de Portugal*), rapporta en effet avec lui à Madrid ce précieux portrait de princesse. Nous verrons tout à l'heure qu'il constituait un chef-d'œuvre de courtisanerie et que Ferdinand VI éprouva devant la réalité une surprise désagréable.

Les pourparlers diplomatiques ayant abouti, le mariage étant décidé, les deux cours se rejoignirent sur la frontière en janvier 1728. Philippe V, escorté d'une nombreuse suite de quatre mille fantassins et deux mille cavaliers, gagna Badajoz, pendant que Jean V se rendait en même équipage à Elvas. Puis un pont ayant été jeté sur la Caya, le petit torrent qui séparait les deux États, et un pavillon luxueux dressé à son centre, la cérémonie de l'échange des princesses eut lieu. De grandes réjouissances signalèrent cet événement heureux pour les deux pays. Castillans et Portugais firent assaut de luxe et de richesse. Ranc d'un côté, Pierre Quillard de l'autre durent avoir fort à faire pour donner un caractère artistique et le reflet de Versailles à ces fêtes improvisées en plein champ, dans une nature très-agreste. Mais dans ce tournoi d'élégance, l'Espagne fut battue, et cette sage défaite, tout à l'honneur de son roi, doit être expliquée. Pour favoriser le commerce espagnol, Philippe V avait interdit le port des galons d'or ou d'argent sur les vêtements et les carrosses, son peuple étant vis-à-vis

de cette industrie tributaire de l'étranger. En cette circonstance, on s'attendait à ce qu'il levât l'édit, mais il n'en fit rien et fit bien.

Une lettre de M. Keene à M. de la Faye, datée de Badajoz, le 20 janvier 1729, mentionne la désillusion que j'ai déjà signalée. « La figure de la princesse, dit-il, quoique couverte d'or et de diamants, choqua réellement le prince... sa grande bouche, ses lèvres épaisses, ses grosses joues et ses petits yeux ne lui paraissaient pas composer un visage agréable; ce qu'elle a de beau, c'est la taille et le noble maintien. » Mais ce léger désappointement disparut dans le contentement général. Les deux cours allèrent poursuivre cette suite ininterrompue de fêtes dans le cadre merveilleux de Séville, et après le départ de Jean V la famille royale d'Espagne continua de résider dans la capitale de l'Andalousie.

Ranc n'avait pas quitté son souverain durant tout ce voyage et s'accommoda à merveille de ce changement de résidence. Comment son œil d'artiste n'eût-il pas été séduit par ce climat, ce site, cette flore également admirables, et aussi par les monuments élevés un peu partout dans ce coin de l'Espagne par le génie des Maures? La cour, nous dit William Coxe, dans son *Histoire des Bourbons*, aimait à se transporter à Grenade, et là le Roi et la Reine se plaisaient à habiter le Soto de Roma. Une de leurs distractions favorites était encore d'aller à Cadix assister à l'entrée et à la sortie des escadres et galions.

Au fond, la Reine éloignait autant que possible de Madrid et du conseil de Castille son royal époux. Philippe V en était arrivé à la monomanie de l'abdication. L'infortuné monarque, abreuvé de dégoûts et écœuré par les intrigues politiques, las du pouvoir, désabusé des hommes et des choses, avait des accès d'hypocondrie, d'humeur noire, des vapeurs, disait-on, aussi longs que fréquents. Il passait six mois au lit, négligeant le soin de sa personne, recevant en pleine nuit les ambassadeurs étrangers, intervertissant toutes les heures de repos ou de travail, parfois refusant toute audience et vivant dans la claustration la plus complète. De Brancas et de Rothenbourg s'étendent beaucoup dans leurs lettres à la cour de France sur ces crises fâcheuses, les exagèrent et les amplifient pour complaire aux ministres de Louis XV et taquiner les partisans du duc d'Anjou. En réalité, il faut voir là le découragement profond, les accès navrants de tristesse d'un prince foncièrement bon

et bien intentionné, qui, appelé à régner dans un pays ruiné, livré à toutes les intrigues, ravagé par la guerre, n'avait pu parvenir à réaliser le relèvement qu'il avait conçu et projeté.

Il est évident que pendant ces longs marasmes du Roi, son premier peintre était libre de vaguer à sa fantaisie. Ranc dut en profiter. Bermudez nous apprend qu'il s'était lié de grande amitié avec un peintre sévillan qui ne manquait pas de talent, Domingo Martinez. On voit de ses œuvres à la cathédrale de Séville, à San Francisco, au collége de San Telmo, à San Marcos et à San Felipe de Néri. L'écrivain espagnol ajoute que Ranc lui proposa de prendre sa place et son titre de Peintre du Roi. Peut-être à la vue du triste état de Philippe V, le neveu de Rigaud songeait-il à regagner Paris. Mais Domingo Martinez était riche, très-occupé dans la ville, et refusa l'offre de son ami.

Deux anecdotes relatives à ce long séjour à Séville, de mars 1729 au 16 mai 1733, nous fournissent la preuve que Ranc était d'un naturel serviable, et heureux d'aider de son influence les jeunes artistes. Domingo Martinez lui ayant présenté un étudiant en philosophie et grammaire, déjà tonsuré, don Francisco Preciado de la Vega, qui marquait une vocation ardente pour la peinture et paraissait heureusement doué, Ranc lui fit obtenir son voyage gratuit de Cadix à Rome et une pension sur la cassette royale lui permettant d'apprendre son état dans la capitale des arts. Preciado en revint un peintre fort érudit, fit partie des Académies de Saint-Luc, dans sa patrie de celle de Saint-Ferdinand, et a laissé un ouvrage sur la peinture estimé, l'*Arcadia pittorica*.

L'artiste français agit de même à l'égard du sculpteur don Felipe de Castro, né en 1711, alors âgé de dix-huit à vingt ans. Sur la recommandation de Martinez, il le présenta à son confrère René Fremin, lui soumit deux statues du jeune homme, saint Léandre et saint Isidore, le recommanda à son tour chaudement, et, avec l'appui de Fremin, le fit mander à Rome. Felipe de Castro eut, par la suite, le 12 avril 1752, l'honneur de diriger l'Académie royale de Saint-Ferdinand.

Cependant, la cour étant revenue en 1733 à Madrid, Jean Ranc quitta avec elle Séville et reprit ses travaux dans la capitale de la monarchie. Mais ils ne furent pas de longue durée. Un an et demi plus tard, en 1735, il s'éteignait, âgé de soixante et un ans et six mois,

laissant, au dire de d'Argenville, sa femme et ses enfants, au nombre de cinq, dans une situation précaire. Ranc avait toujours vécu trop largement et dissipé les présents des rois d'Espagne et de Portugal, les pensions attachées à sa charge.

Quelle place convient-il de lui assigner parmi les portraitistes français?

Si nous en jugions par ses deux portraits de Louis XIV et de M. de Lamoignon de Basville, au Musée de Montpellier, il faudrait le classer à côté des Van Loo, de son successeur Louis Michel, par exemple. Jean Ranc ne dépasse pas là dedans la mesure d'un habile élève d'Hyacinthe Rigaud. Il costume et habille aussi bien que son maître, mais n'en a pas le faire serré, la peinture solide et durable, suivant le mot déjà cité de Saint-Simon. La tête de M. de Lamoignon, l'intendant de la province de Languedoc, est d'un dessin mou. En outre, le portraitiste s'arrête à l'épiderme du personnage et n'entrevoit pas, ne fouille pas de ses pinceaux son âme. Les prélats, les courtisans, les grands génies du siècle de Louis XIV, tels que l'admirable Racine, du musée de Toulouse, ont, dans les portraits de Rigaud, une expression frappante appropriée à leur caractère. M. Charles Blanc la trouvait même exagérée. On regrette de ne pas la trouver du tout dans ce Ranc. Il est joliment peint, mais mièvrement. La peau de ce magistrat est rosée comme celle d'une grande dame, son teint fleuri, reposé. Un long intervalle sépare cette toile, — que je veux croire de jeunesse, — des bons Rigaud.

Mais Ranc (j'ai oublié de dire qu'en Espagne on écrivait son nom Rang par un *g* final, et souvent on lui donnait de la particule, M. de Rang) a eu une seconde manière que signale M. Paul Mantz et qui lui attribue dans l'École française une physionomie plus personnelle, une place plus élevée. Bien qu'arrivé à Madrid tardivement, à cinquante ans, le peintre de Montpellier modifia là-bas sa peinture au contact des merveilleux chefs-d'œuvre de Vélasquez. Un artiste digne de ce nom ne peut vivre sans être influencé dans la fréquentation de l'œuvre de ce maître, qui est peut-être le peintre le plus étonnant au point de vue du métier.

Jean Ranc s'éprit des libertés heureuses de pinceau, de la fougue, de la prodigieuse simplicité de facture, de la justesse des tons locaux du chef de l'École espagnole, et il chercha à unir dans ses

portraits l'enseignement élégant, la touche fondue de Rigaud à la véhémence castillane. J'ai vu, à ma plus grande surprise, certaines toiles de cette seconde manière, et j'en goûte beaucoup la largeur, la noblesse et l'harmonie.

J'ai fini ce résumé biographique, mais, en l'écrivant, deux observations m'ont frappé, que je veux consigner.

La première, c'est de voir en moins d'un siècle, par une bizarre rencontre de fortune, deux peintres de Montpellier nommés peintres de souverains étrangers. Sébastien Bourdon va à Stockholm représenter l'art français auprès de Christine de Suède et ne peint guère là-bas que des portraits : la Reine, Charles-Gustave, son successeur au trône, et les princes de cette maison. Jean Ranc se transporte à l'autre bout de l'Europe, à Lisbonne, à Séville, et consacre son talent à reproduire les traits des familles royales régnantes.

Ceci est un hasard de la destinée. Une rencontre plus intéressante au point de vue artistique, c'est la grande réussite, le mérite des peintres nés dans cette même ville comme portraitistes. Successivement Bourdon, les deux Ranc, Jean Raoux, excellent dans cette branche. Au commencement du siècle actuel, Xavier Favre exécute ce portrait d'Alfiéri que Florence place dans sa Tribune. L'an dernier, enfin, M. Cabanel envoie au Salon deux portraits d'une sobriété, d'une simplicité magistrales, qui rallient tous les suffrages et compteront parmi les succès les plus incontestés de sa carrière si brillante.

C. Poxsoxailhe,
Membre correspondant de l'Académie des sciences et lettres de Montpellier.

PIÈCES JUSTIFICATIVES

Nous empruntons à l'*Inventaire des Richesses d'Art de la France,* Musée de Montpellier, les deux mentions de tableaux suivantes :

Portrait de Louis XIV. — Toile; haut. 0m,72, larg. 0m,58.

Le Roi est représenté à mi-corps, de trois quarts, vêtu d'un manteau d'hermine.

Legs Fabre, 1837.

Portrait de Nicolas Lamoignon de Basville, intendant de la province de Languedoc, en 1685.

Toile; haut. 1m,21, larg. 0m,97. — Figure de grandeur naturelle vue jusqu'aux genoux.

Il est représenté de trois quarts, en robe noire, avec manchettes et rabat, coiffé d'une grande perruque. Il ouvre des deux mains un grand livre, posé, ainsi qu'une draperie rouge chiffonnée, sur une table, à droite.

Don Philippe Coustou.

ACTES INÉDITS

L'an 1671 et le 1er jour du mois de juillet, deux publications faictes, dispense de la troisième présentée, mariage du sieur Anthoine Ranc, peintre, et demoiselle Françoise Boière, et n'ayant trouvé aucune opposition ni descouvert aucun empeschement canonique, et ayant vu les dispenses de Mgr l'Evesque de Montpellier, je soubssigné les ai espousés, selon l'ordre de l'Église, es prézance de noble Jean de Montaigne, Cer du Roy, et noble Pierre de Vaulx et Louis Mayran, md tailleur.

(*Signé :*) Ranc, Françoise Boyère, de Montaigne, de Vaulx, Louis Mayran, Éléazar Gaches, curé.

(Paroisse Saint-Pierre, arch. mun. de Montpellier.)

Ledit jour 1674, a esté baptizé Jean Ranc, aagé de six jours, fils du sieur Antoine Ranc, me peintre et de Françoise Boyère. Le parrain a esté Jean Boyer, md tailleur, la marraine Catherine Geille, ès prezances de Jean Brun, marcht, et Estienne Clauzel, cordonnier.

(*Signé :*) Brun, Clauzel, Éléazar Gaches, curé.

(Registre GG. 88, arch. mun. de Montpellier.)

L'an susdit 1675 et le vingt huict décembre furent baptizés deux jumeaux, aagés d'un jour, le premier s'appelle Jean-Baptiste Ranc, fils de Me Anthoine Ranc, me peintre et de dlle Françoise Boyère, mariés. Son parrain feust Mr Jean Marsal, sa marraine dlle Isabeau Trial; l'autre s'appelle Françoise Ranc, son parrain feust M. Jean Baude, Procureur en la Cour des aydes; sa marraine Jeanne de Gaillard, femme de M. Boussonel, es prezances des soussignés.

(*Signé :*) Marsal, Baude, Trialle, Jeanne de Gaillard, J. Gaucherand, curé.

(Registre GG. 33, arch. mun. de Montpellier.)

L'an 1716 et le 14me mars, Sr Anthoine Ranc, peintre décédé ce jourd'hui, à l'aage de 82 ans, a esté porté dans l'Église des Dominicains pour

y estre enterré en prézance de Mres Jean et Trinquier, prebstres, et de Guiraud Coulet, clerc.

(*Signé :*) Trinquier, prebstre, Coulet, clerc et Laussel.

MARIAGE DE M. RANC.

Par deuant les Nores du Chastelet de Paris soussignez, furent présents sieur Jean Ranc, peintre ordinaire du Roy, demeurant à Paris, rue des Fosséz Montmartre, paroisse St Eustache, fils de sieur Antoine Ranc, peintre, et de deffunte dlle Françoise Boyer, jadis sa femme, ses père et mère, dud. sieur son père, ayant le consentement ainsy qu.a dit, pour luy et en son nom d'une part. Et damoiselle Marie Marguerite Caillot, veuve de Gaspard Rigault, peintre du Roy, demeurante à Paris, Rüe Montmartre, paroisse susd., stipulante en cette partie pour dlle Marguerite Elisabeth Rigault, leur fille, demte avec sad. mère, pour ce présente de son voulloir et consentement, aussy pour elle et en son nom d'autre part. Lesquelles partyes pour raison du futur mariage d'entre le sieur Ranc, et lad. dlle Rigault, en la présence et du consentement de leurs parents et amis, cy après nommés, scavoir : de la part dud. sieur futur époux, de Jullien Lemaigre, escuyer, sieur de Lan, son amy; et de la part de lad. dlle Rigault, de Margueritte Ligoneau, veuve de Jacques Caillot, marchand épicier, à Paris, son ayeulle maternelle; sieur Nicolas Caillot, bourgeois de Paris; damoiselles Suzanne Margueritte et Catherine Suzanne Caillot, filles majeures, ses oncles et tantes; et Jacques Allain, bourgeois de Paris, son amy; ont volontairement fait et font les traittés et conventions dudit mariage suivant. C'est à sçavoir que lad. dlle veuve Rigault a promis donner lad. damoiselle sa fille, de sond. voulloir et consentement, aud. sieur Ranc, qui, de sa part, promet de la prendre pour sa légitime épouse par nom et loy de mariage, qui sera célébré en Sainte Eglise, dans le plus bref temps que faire ce pourra et qu'il sera deslibéré entr'eux. Pour delà, en avant, estre comme en effet seront lesd. sieur et dlle futurs époux uns et communs en tous biens, meubles et conquets immeubles suivant la coutume de Paris, qui reglera leurd. communauté, renonceans à cette fin à toutes les autres coustumes et loix contraires. Sans pour ce estre tenus de debtes et hypothèques l'un de l'autre faittes et créées avant la célébration dud. mariage, et s'yl y en a, elles seront payées et acquittées par celuy ou celle qui les aura faittes et créées et sur son bien particulier, sans que celuy de l'autre en soit aucunement tenu. Led. sieur futur époux a pris et prend lad. damoiselle future épouse aux biens et droits qui luy appartiennent, dont un tiers entrera en lad. commte et les deux autres tiers demeureront propres à lad. damoiselle future Epouse et aux

siens de son costé et ligne, auec tout ce que pendant led. mariage luy pourra avenir et escheoir à quelque titre que ce soit, tant en meubles qu'immeubles, Led. sieur futur Epoux a doüé et doüe lad. damoiselle future Epouse de la somme de cinq cents livres de rente de douaïre préfix, dont elle joüira sitot qu'jl aura lieu, suivant laditte coutume. Le survivant desd. sieur et damoiselle futurs époux aura et prendra par préciput, et avant faire partage des biens meubles de laditte communauté, tels d'jceux qu'il voudra choisir et, suivant la prisée de l'inventaire qui en sera lors fait et sans crüe, jusqu'a la somme de trois mil livres, ou lad. somme en deniers comptant, au choix et option dud. survivant réciproquement. Laditte damoiselle future épouse et les enfants qui pourront naistre dudit mariage auront la faculté de renoncer à laditte communauté, ce faisant reprendront tout ce qu'elle y aura apporté, avec ce que constant led. mariage luy pourra estre avenu ou escheu tant en meubles, qu'jmmeubles par succession, donation, legs ou autrement, mesme jcelle future épouse, ses doüaire et préciput, tels que dessus stipullez, sans par elle ni sesd. enfants estre tenus d'aucune debtes ni hypothèques de laditte communauté, encore qu'elle y eust parlé, s'y feust obligée, ou y eust été condamnée, dont audit cas elle et sesd. enfants seront acquittés, garentis et indemnisés par et sur les biens présents et avenir dud. sieur futur époux, tant meubles qu'jmmeubles et generallement quelconques. Sy pendant ledit mariage, il estoit vendu ou aliéné quelques biens terres et héritages ou rascheté quelques rentes propres à l'un ou à l'autre desd. sieur et damoiselle futurs époux, le remploi sera aussitôt fait des deniers en provenant en acquisition d'autres biens qui tiendront mesme nature de propre à celuy ou celle du costé duquel lesd. deniers seront provenus, et si lors de la dissolution de lad. communauté lesdits remploys n'estoient faits, les deniers pour ce nécessaires seront pris sur les biens de lad. communauté, s'jls suffisent, sinon ce qui s'en diffaudra, sera pris sur les propres et autres biens dud. futur époux. Pourquoy et pour toutes les autres clauses et conditions du présent contrat, l'hypothèque demeure establye cejourd'huy. Et pour la singulière amitié que led. sieur futur époux a dit porter à lad. damoiselle sa future épouse, jl luy a par ces presentes fait donation entrevifs pure et simple et irrévocable, en la meilleure forme qu'elle puisse valloir, ce acceptant laditte damoiselle future epouse, de tout et uns chascuns les biens meubles, acquêts, conquets, propres immeubles gürallement quelconques qui se trouveront luy appartenir au jour de son décès, au cas qu'il la précède et qu'il n'y ait lors de son dit décès aucuns enfants vivants, nez ou procréez dudit mariage et s'il y en avoit et qu'ils vinssent à décéder sans laisser enfants d'eux en légitime mariage, laditte donnation reprendra sa force et vertu, comme s'jl n'y en avait point eu; pour par laditte

damoiselle future épouse esdits cas cy dessus jouïr, faire et disposer en pleine propriété et comme de choses luy appartenant au moyen des présentes, de tous lesdits biens quelconques dud. futur epoux, en quoi qu'ils puissent consister, sans aucuns en excepter que seullement les jmmeubles qui se trouveront luy appartenir dans le diocèse de Montpellier qui lui sont escheus par le decès de ladite defunte sa mère, et qui pourront cy après luy escheoir par celuy dudit sieur son père qui ne seront point compris dans la présente donation, pour laquelle faire insinuer au greffe des insinuations du Chastelet de Paris et partout ailleurs ou besoin sera, lesdittes partyes ont constitué pour leur procureur le porteur des présentes, luy en donnant pouvoir et d'en requérir acte dans le temps prescrit par les edit et déclarations de Sa Majesté, promettant, etc., obligeant, etc., renonceant, etc. Fait et passé à Paris, ès estudes, l'an mil sept cent quinze, le treize juin après-midy, et ont signé la minutte des présentes demeurées en la garde et possession de Me Goudin, l'un des Nores soussignez, qui a delivré la présente expédition cejourd'huy six octobre, mil sept cent vingt trois.

(Scellé lesd. jour et an IIIe.)

DE MAHAULT, GOUDIN [1].

VI

NOTICE

SUR

CHARLES-GUILLAUME COUSIN

DE PONT-AUDEMER

DÉCORATEUR DU PALAIS ROYAL DE STOCKHOLM

(1707-1783)

La Normandie a fourni un grand nombre de sculpteurs et de tourneurs en bois, mais dont les noms sont restés inconnus, ces artistes, d'ordre secondaire, n'ayant presque jamais signé leurs œuvres.

C'est de l'une de ces familles qui s'étaient perpétuées dans la

[1] L'expédition originale de cet acte appartient à M. Henry Jouin, qui nous l'a obligeamment communiquée.

même ville, qu'est sorti Charles-Guillaume Cousin, décorateur du palais royal de Stockholm.

Pont-Audemer, ancienne ville de quelque importance de la basse Normandie, avait encore au siècle dernier beaucoup de maisons en bois; les exigences de l'industrie moderne les ont fait disparaître successivement; mais il en reste plusieurs, assez intéressantes par leurs sculptures, celle notamment où, suivant la tradition populaire, est figuré le *bonhomme Audemer*.

Or, puisqu'il est notoire que la famille Cousin a exercé à Pont-Audemer la profession de sculpteurs sur bois, du seizième au dix-septième siècle, il y a présomption que les sculptures normandes des maisons de cette ville sont en grande partie l'œuvre de ses membres.

En tout cas, le souvenir de deux d'entre eux s'y est perpétué jusqu'à nous.

L'un fut Jean Cousin, né au Pont-Audemer, comme on disait alors, en 1687, mort dans la même ville, le 29 juillet 1748, après avoir acquis dans son art une incontestable supériorité.

Il est l'auteur des sculptures, en partie enlevées, qui ornaient la chaire de l'église Saint-Ouen de Pont-Audemer, et d'un Saint Guillaume, en marbre blanc, qui, d'abord confié au curé de Saint-Germain, pour orner son église, fut repris à la Révolution par un parent de Cousin, capitaine des grenadiers de la garde nationale, qui s'en empara à la tête de sa compagnie.

Charles-Guillaume Cousin, son neveu, décorateur du palais royal de Stockholm, naquit à Pont-Audemer, le 1er avril 1707, ainsi que le constate l'acte de catholicité ci-après (paroisse Saint-Ouen) :

« Le deux d'avril mil sept cent sept, Charle-Guillaume, fils de « Guillaume Cousin, et de Marguerite Legemble, a été baptisé, « âgé de deux iours. Ses parins et marine Charle Delacroix et « Agnès Catherine Michaud. »

(*Signé au registre :* Delacroix et Agnès-Catherine Michaux.)

Charles-Guillaume Cousin, dont il est ici question, fit nécessairement partie d'abord du corps des huchiers qui nous ont laissé de si jolis meubles [1], et, comme ses ancêtres, sculpta sur

[1] Sur l'emploi de la *Diane* dans les sculptures normandes, voir le n° du

bois quelques-unes des têtes grotesques ou symboliques qui ornaient les maisons de sa ville natale. La tradition locale est d'ailleurs unanime pour lui attribuer les sculptures en ce genre de la maison Leduc, sur la place du Marché aux étoffes.

Frappés de ses heureuses dispositions, ses parents l'envoyèrent étudier à Paris dans l'atelier des frères Coustou.

On raconte qu'il fut même par la suite associé à une œuvre à laquelle collaborèrent Guillaume Coustou et Jean-Baptiste Pigalle, dont il devint ami.

Cousin resta ainsi associé aux travaux des Coustou et de Pigalle jusqu'à sa vingt-neuvième année.

En 1736, une circonstance heureuse le favorisa.

La Suède ayant besoin de toute une légion d'artistes, pour décorer le palais royal de Stockholm, fit appel au talent des artistes français, sculpteurs et peintres ; Charles-Guillaume Cousin fut du nombre de ceux dont on agréa les services.

Une tradition normande prétend qu'irrégulier dans sa vie privée, Cousin dépensa par deux fois l'argent qui lui avait été remis pour ses frais de voyage, et que ce ne fut que sur de nouvelles instances et avec de nouveaux fonds qu'il se décida enfin à partir.

Nous ne sommes pas absolument en mesure de contrôler cette tradition ; elle nous paraît improbable cependant, car le traité passé au nom de la cour de Suède et Cousin est daté du 22/11 mars 1737, et il semble résulter de documents suédois que cet artiste arriva à Stockholm en cette même année ; mais, comme les négociations pour l'appel d'artistes étrangers remontaient à l'année 1736, il peut se faire que les indélicatesses reprochées à Cousin aient eu lieu dans l'intervalle, et que le traité précité ait eu pour effet de donner une consécration définitive à des engagements antérieurs, non suivis d'effet.

Voici l'analyse du contrat :

Par acte du 22/11 mars 1737, passé entre Cousin, d'une part, et le baron de Gædda, envoyé suédois, d'autre part, Cousin fut engagé comme sculpteur pour les travaux du château royal de

28 octobre 1868 du *Journal de Rouen*. — M. Edmond Bonnaffé publie en ce moment un fort beau livre : *le Meuble au seizième siècle*, où il est souvent question des meubles normands.

Stockholm, aux conditions suivantes : traitement annuel de 2,500 livres, frais de voyage 400 livres, et même somme pour le retour ; il lui était alloué, en outre, pour frais de loyer, de chauffage et éclairage, 210 *daler* par an.

Cousin fut installé dans ses fonctions le 5 avril (25 mars, vieux style) 1737 ; il les remplit sans interruption jusqu'au 6 juin 1740.

Pendant ces trois années, il perçut, d'après son propre acquit, 13,779 *daler* 12 *öre*.

Le 27 juin suivant, il toucha ses frais de retour et quitta vraisemblablement la Suède peu de temps après.

Au mois de décembre de la même année, il toucha encore, probablement par intermédiaire, un reste d'émoluments.

En arrivant à Stockholm, Cousin était accompagné d'un autre sculpteur français nommé Bourguignon et d'un peintre italien, Domenico M. Francia.

Déjà, en 1732, étaient arrivés pour les mêmes travaux les sculpteurs Michel Le Lièvre et Antoine Belleti, ainsi que le peintre Thomas Taraval. Ces artistes amenaient avec eux quatorze ouvriers.

Dans son *Guide de l'étranger dans Stockholm,* Ekmach[1] parle de notre artiste en ces termes :

« La façade méridionale du château royal de Stockholm est ornée de six grandes colonnes corinthiennes engagées, couronnées de trophées, qui ont été modelées par Cousin, sculpteur français, et montées en plomb par Meyer. Cousin, dit-on, modela aussi les dix cariatides ioniques et les médaillons en plomb des rois de Suède qui sont placés entre les pilastres de la façade occidentale du château royal de Stockholm. »

C'est à peu près ce que l'on savait de lui, à propos des travaux qu'il avait exécutés en Suède.

Des recherches faites à notre sollicitation[2] dans les comptes des bâtiments royaux vont nous permettre de faire mieux connaître Cousin à ce point de vue.

[1] C'est d'après cet auteur que Dussieux (*les Artistes français à l'étranger*, 3e édit., 1876, p. 595) a consacré sept lignes à Cousin, sans les prénoms, le lieu de naissance et les dates de sa biographie.

[2] Par M. Eichhorn, de Stockholm. Nous avons aussi consulté : *Essais sur Pont-Audemer*, par Canel.

Il est toutefois difficile de spécifier les travaux auxquels il prit part, attendu qu'étant payé annuellement, il n'avait pas de facture à produire.

On sait cependant d'une façon certaine que les six trophées qui décorent la façade sud du château de Stockholm et dont parle Ekmack, ne sont pas de lui.

Ces groupes étaient achevés en 1735, deux ans par conséquent avant l'arrivée de Cousin, et sont l'œuvre d'Antoine Bellet.

Mais, dans un acte authentique, Cousin déclare être l'auteur du groupe de la *Concorde* qui orne la corniche de la salle des États; en voici le texte écrit de sa main :

« Pour avoir fait un Groupe de la *Concorde,* avec ses atribue de pelatre â la main à un coin de la salle des Etas. Convention faite à 1,500 ll. tournois. Cousin. »

Ces mots, d'une autre main, sont ajoutés sur la pièce originale :

« A Stockholm, le 23 du mois de mai 1741. Cousin. »

Il est encore l'auteur des grands thermes ou gaines en pierre, et, probablement aussi, des médaillons en plomb qui sont à la façade occidentale du château.

Enfin, il existe au château royal de Drottningholm, résidence consacrée aux Arts, un buste original, en plâtre doré, du roi Adolf-Fredrik de Suède, signé : Cousin, 15 octobre 17.. (les deux derniers chiffres sont effacés).

Les autres collections du royaume de Suède ne renferment aucune œuvre de Cousin.

Pendant son séjour à Stockholm, Cousin épousa une Suédoise, à laquelle il survécut et qui ne lui laissa pas d'enfants.

A son départ, il fut honoré d'une pension du roi de Suède, à laquelle s'ajouta plus tard une pension du roi Louis XVI.

On assure qu'à l'époque de son séjour à Stockholm, Cousin avait envoyé à un de ses amis de Pont-Audemer une somme d'argent assez considérable, pour lui acheter la propriété de la Lorie, près de cette ville; mais que ce dépôt, engagé dans de mauvaises spéculations, fut bientôt presque entièrement perdu.

De 1740 ou 1741, époque de son retour en France, jusqu'en 1783, date de sa mort, c'est-à-dire pendant quarante ans, la vie artistique de Cousin nous est peu connue. Il est fort probable qu'il resta d'abord quelques années encore à Paris, travaillant à la journée,

suivant les habitudes du temps, chez des artistes en plus grande réputation que lui ; mais on sait qu'il revint habiter Pont-Audemer, où la goutte qui affligea ses dernières années l'obligea bientôt à prendre du repos et à délaisser l'atelier.

C'est dans cette ville que notre artiste est mort, le 19 juillet 1783, suivant l'acte ci-après :

« Le dimanche vingt de juillet mil sept cent quatre-vingt-trois, le corps du sieur Charles-Guillaume Cousin, sculteur, décédé d'hier, âgé d'environ soixante-seize ans, muni des sacrements de l'église, a été inhumé dans l'aide de cimetière par nous Prêtre curé de cette paroisse, en présence des témoins soussignez.

« *Signé :* J. Cousin, Gressent, J. P. Bocquet, A. Girette, curé de Saint-Ouen. »

Les œuvres de Cousin sont aujourd'hui dispersées, mais outre ce qu'il a fait en Suède, on connait encore de lui :

1° Têtes à mouvement, qu'il sculpta en collaboration avec son oncle.

2° Deux bustes en terre cuite, signés et datés de 1745. (Collection Canel, à la Mairie de Pont-Audemer.)

3° Autre buste, daté de 1747, chez M. Le Court, de Pont-l'Évêque, qui possède en outre, du même artiste, une grenouille plus grande que nature.

4° Christ en marbre blanc d'un travail admirable, dit-on, qui fut échangé, après sa mort, contre une acre de terrain, par ses héritiers. On prétendait que, par un rare artifice, l'artiste avait creusé des veines qu'il remplissait de soie bleue pour imiter le sang ; cette légende populaire est dépourvue de vérité. Le Christ existe encore, et les veines y sont à peine figurées.

5° Projet de fontaine en marbre pour la ville de Pont-Audemer. La maquette en terre cuite, qui est conservée à la Mairie, représente une Naïade gracieusement étendue, accoudée sur une urne.

On prétend que Cousin, voulant être utile à ses concitoyens, avait offert de sculpter gratuitement cette fontaine, mais que la municipalité ayant refusé de placer ce monument en face de la rue aux Pâtissiers, où demeurait l'artiste, le projet resta sans solution.

6° Buste en marbre de Louis XVI, destiné à la ville de Pont-Audemer.

La tradition locale, toujours inexacte à propos de l'artiste, prétend que la municipalité l'ayant contraint, contre son gré, à loger des soldats de passage, il mit ce buste en morceaux. La vérité est que ce buste ne fut détruit qu'en 1793.

7° Bustes de MM. Le Gras, père et fils, juges à Pont-Audemer, amis de l'artiste. Conservés par cette famille.

8° Médaillon, signé : Cousin. Collection Gérus.

9° Buste, en demi-bosse, de M. Cavelier, subdélégué, ami de l'artiste. Œuvre de mérite restée inachevée. Existe toujours.

Ici encore la tradition a créé une légende; elle assure que Cavalier ayant demandé à l'artiste ce qu'il lui devait, Cousin aurait répliqué : « De tels ouvrages ne se payent pas », puis aurait en présence de Cavalier et d'amis brisé son œuvre.

La vérité, qu'il faut toujours invoquer, est que Cousin, atteint de goutte, dans ses dernières années, dut laisser plusieurs œuvres inachevées, dont celle-ci.

D'ailleurs, il est bien avéré qu'avant de mourir, il brisa ou fit briser diverses œuvres, sans doute informes, et des maquettes, sans doute invendables, qui restaient dans son atelier abandonné.

Tous les travaux que nous venons de citer, et que nous avons classés dans un ordre approximativement chronologique, sont certainement postérieurs à 1741.

Cousin fit plusieurs élèves, dont l'un, François Masson, né à la Vieille-Lyre en 1745, devint un statuaire distingué.

Il laissa à ses héritiers, outre un riche mobilier, et une bibliothèque qui lui avait été donnée par le roi de Suède, un capital d'environ 35,000 francs, économisé sur ses pensions et ses travaux.

La tradition locale, on l'a vu, est assez contradictoire à son égard. Tandis que ceux qui n'en ont entendu parler que par ouïdire lui attribuent des emportements regrettables, les représentants directs de ses amis font, au contraire, l'éloge de son caractère et de ses talents : la goutte, qui le mina longtemps, excuserait au besoin certaines défaillances.

Quoi qu'il en soit de ces opinions, nous n'avons pu malgré des démarches réitérées, faites au temps où nous habitions la localité, et malgré un appel public fait dans le *Journal de Pont-Audemer* du 4 janvier 1868, savoir sur Charles-Guillaume Cousin et sur ses œuvres que ce qui est contenu dans cette notice.

Quant à sa famille, elle a complétement disparu du pays.

La Suède, au temps de Cousin, était tout imprégnée d'éclectisme. Aussi, faisant allusion à l'un des châteaux dont nous avons parlé, un panégyriste a-t-il pu dire sans exagération :

« Ici, mille chefs-d'œuvre pleins de vie et de vérité éternisent le nom de Louise et la puissance du génie suédois. Ici, l'art reconnaissant a conservé l'image des Héros qui ont prodigué leur sang pour le salut de la Patrie... Oui, Beaux-Arts, soyez fiers de votre influence et jouissez-en[1] ! »

Victor ADVIELLE,
Membre de la Société Artésienne des Amis des Arts d'Arras, correspondant du Comité.

VII

FRANÇOIS MARCHAND

ET LE TOMBEAU DE FRANÇOIS Ier.

Si le nom de François Marchand est quelque peu sorti de l'obscurité qui entoure encore aujourd'hui nombre d'artistes de la Renaissance, son œuvre est de celles qui, confondue avec tant d'autres par de fausses attributions, ne peut être dégagée que par de nouveaux renseignements, qui viendront se joindre à ceux que nous possédons déjà.

Ce que nous connaissons de lui doit nous encourager à poursuivre nos recherches : les pièces absolument authentiques dues au ciseau de François Marchand nous montrent en effet un de ces brillants sculpteurs des bords de la Loire, qui, dans le développement de la Renaissance, conservent encore, à travers la fougue italienne, quelques traces de ce vieux style français, au milieu duquel ils ont été élevés.

Ce sont les marchés qui nous l'ont révélé. Les *Archives de l'Art français*, si précieuses pour tous les travailleurs, nous ont indiqué

[1] Chant de douleur sur la mort de S. M. la Reine douairière Louise-Ulrique, lu à l'Université d'Abo, le 30 octobre 1782.

les sculptures de la cathédrale de Chartres [1]; Lenoir, dans son *Musée des monuments français*[2], Guérard, dans ses savants prolégomènes du *Cartulaire de l'abbaye de Saint-Père en Vallée*[3], nous avaient déjà parlé du jubé de la chapelle de l'abbaye, commandé à Jehan Bénardeau et à François Marchand d'Orléans : nous avons voulu rechercher s'il n'était pas d'autre pièce plus importante, qui nous permît de placer en pleine lumière un artiste dont l'œuvre se trouve englobée, en grande partie du moins, dans celles de ses contemporains, et de faire voir ainsi tout le talent de celui que Paul Delaroche, sans le connaître, avait placé dans l'hémicycle de l'École des Beaux-Arts au milieu des plus illustres maîtres de son époque.

Dans l'œuvre de François Marchand, certaines pièces dont nous avons les marchés et qui sont encore aujourd'hui en place dans le lieu qu'elles étaient destinées à orner, ne peuvent donner lieu à aucune crainte de fausse attribution; les statues du tour du chœur de la cathédrale de Chartres sont dans ce cas. Le marché, dans lequel il en est question, pendant longtemps la seule pièce authentique que nous possédions de François Marchand, porte la date de 1542; un passage mal interprété, à notre avis, nous autorisera peut-être à rendre à un autre artiste, qui a travaillé à la cathédrale avant Marchand, un bas-relief que Lenoir lui attribuait[4] et qui est aujourd'hui catalogué au Louvre, dans le Musée de la sculpture de la Renaissance, sous les nos 79-80; nous y reviendrons, quand l'étude des autres travaux de Marchand nous aura permis de discuter le faire et l'exécution du retable que nous ne faisons que signaler maintenant.

Nous n'examinerons dans les statues du tour du chœur de la cathédrale de Chartres que le *Massacre des Innocents* (voy. planche I); la *Présentation de la Sainte Vierge au Temple* a subi tant de remaniements qu'il serait bien hasardeux d'établir sur ce qu'il en reste les bases d'un travail. Les statues du *Massacre des Innocents* ont été malheureusement fort mutilées, mais les figures

[1] T. IV, p. 382-94.
[2] T. III, p. 50, pl. 103 et suiv.; t. VIII, p. 36 et suiv.
[3] T. I, p. CCIV.
[4] *Musée des monuments français*, t. II, p. 135, pl. 81.

Page 216

Planche I.

ÉTUDE SUR FRANÇOIS MARCHAND.

énergiques des soldats, les mouvements de crainte des mères, la souffrance des enfants, contrastent étrangement avec les *ymages* voisines de Jehan Soulas; nous sommes loin de ces statues encore toutes empreintes du Moyen Age, faites suivant la *Matière de pourtraicture* de Villard de Honnecourt, « si con li ars de jométrie les enseigne pour legièrement ouvrer ». Les chairs apparaissent, les membres sont fortement musclés, même avec exagération; mais sous les habits, on sent la vie, tandis que sous les amples vêtements, les images de Soulas ont le sentiment hiératique de siècles passés : c'est là cependant le modèle que le chapitre de Chartres donnait à François Marchand.

D'après le même marché, Marchand dut mettre comme *revestement* au pilier l'histoire de la *Fuite en Égypte;* comment la comprend-il? Là surtout, la différence d'idéal va se faire sentir. Pour les imagiers ses prédécesseurs, les saints qu'ils ont représentés ne sont au fond que des bourgeois du quinzième siècle, qui vaquent à leurs affaires : non-seulement la vérité historique manque absolument, mais l'idéal fait totalement défaut. François Marchand, au contraire, nous entraîne dans le domaine de la légende, dans les nuages de la poésie la plus gracieuse, et nous lisons sur la pierre, comme fond du tableau dont la Vierge accompagnée des anges occupe le premier plan, la charmante légende des moissonneurs répondant aux soldats d'Hérode qui poursuivaient la sainte Famille, que les fugitifs étaient passés quand on semait le blé, et le blé avait poussé dans la nuit.

On sent ici l'influence de l'Art italien; les anges qui accompagnent la Vierge sont conçus dans le sentiment de ceux de Richier (nos 91 *bis* et 91 *ter* du Musée de la Renaissance du Louvre); et il ne faut que comparer le si délicat bas-relief du *Jugement de Daniel* (n° 90) avec les statues du *Massacre des Innocents* pour sentir que ces deux artistes allèrent puiser aux mêmes sources de l'Art.

En 1543, l'abbé de Saint-Père en Vallée et le Frère Christophe de la Chaussée commandaient à Jehan Benardeau, maçon, et à François Marchand d'Orléans, sculpteur, le jubé de l'église de l'abbaye [1]. C'est celui-là même que Lenoir vint prendre à Chartres pour l'exposer dans les salles du Musée des Monuments français.

[1] *Archives de l'Art français*, t. IV, p. 384.

Les bas-reliefs, de 0m,80 sur 1m,28, au nombre de neuf, affreusement mutilés, sont aujourd'hui à Saint-Denis, dans la deuxième et la troisième chapelle de droite de la crypte, ils représentent : 1° *Saint Pierre et saint Jean guérissant l'impotent;* 2° la *Mort d'Ananie;* 3° *Saphire aux pieds de saint Pierre;* 4° la *Conversion de saint Paul;* 5° la *Délivrance de saint Pierre;* 6° la *Conversion de Sergius Paulus;* 7° *Apôtre guérissant un possédé;* 8° la *Mort de saint Pierre;* 9° ? Les nos 1, 2, sont dans la deuxième chapelle, les autres dans la troisième. Ils ont été apportés à Saint-Denis en 1846. — (*Annales archéologiques,* 1846, p. 59. Guilhermy, *Monographie des tombeaux de Saint-Denis,* 1847, p. 16.) La main de notre artiste y est nettement reconnaissable, surtout dans la scène de Saphire aux pieds de saint Pierre, où nous avons presque exactement le mouvement d'une des statues de femmes du *Massacre des Innocents* de la cathédrale de Chartres.

Mais l'influence du sentiment italien se développe encore chez Marchand ; la *Mort d'Ananie* rappelle la *Prédication de saint Paul,* de Raphaël, et dans ce qui reste de la tête de l'*Apôtre guérissant un possédé,* la barbe en coup de vent s'éloigne déjà, quoique à peine à une année de distance, du faire que nous avons dans les statues du tour du chœur de Chartres ; c'est dans ce bas-relief, dans le ciel à gauche, qu'est inscrite la date de 1543, tandis qu'un inconnu a gravé au canif, au revers de la pierre, « Germain Pilon ».

Lenoir, racontant comment il obtint pour son Musée des Monuments français le jubé de Saint-Père, ajoute : « Trois statues en albâtre qui représentaient la *Vierge, saint Paul, saint Pierre* décoraient ce beau jubé; les premières sont conservées dans la bibliothèque de Chartres, la dernière a été brisée. » Qu'étaient-elles devenues? Au Musée de Chartres, sous le n° 107, il y a une statue de saint Paul, d'albâtre, c'est-à-dire de ce marbre couleur de miel dont sont faites les plus belles statues de la Renaissance, cataloguée comme de Germain Pilon (voy. planche II); elle a été autrefois dans la chapelle du collége de Chartres, mais ce n'est pas là une origine; sans nul doute, lors de l'ouverture du Musée de Saint-Père, en 1833, elle fut simplement apportée de la chapelle du collége où elle avait été placée, lorsqu'au moment de la transformation en caserne

Page 218. Planche II.

ÉTUDE SUR FRANÇOIS MARCHAND.

du Musée de Saint-Père ouvert en 1793, les objets qui y avaient été déposés furent dispersés dans tous les édifices communaux [1]. Mais il n'y a pas, que nous pensions, à pouvoir nier que ce ne soit bien là le saint Paul du jubé de Saint-Père : la barbe en larges boucles, presque en coup de vent, comme dans les bas-reliefs de Saint-Denis, la tournure tout entière de la statue, la hauteur identique, la même matière, ne doivent laisser aucun doute; d'ailleurs, il est dans la destinée de Marchand de voir ses œuvres confondues avec celles de Germain Pilon; derrière un des bas-reliefs de Saint-Denis, on a gravé au canif *Germain Pilon;* le saint Paul est attribué par les conservateurs du Musée de Chartres à *Germain Pilon,* et pendant longtemps on a aussi attribué au même sculpteur une statue funéraire de Saint-Denis; nous essayerons tout à l'heure de la restituer à François Marchand. Peut-être effectivement, dans le mouvement des vêtements, notre sculpteur a-t-il quelques rapports avec Pilon, peut-être dans le buste de Henry II, de Charles IX, de Henry III (nos 129, 130, 133, du Musée des sculptures de la Renaissance au Louvre) retrouverait-on quelques draperies semblablement disposées, mais l'inspection des figures, beaucoup plus placides chez Pilon, doit nous faire réfléchir avant de décider l'attribution.

François Marchand continue son travail à l'abbaye de Saint-Père. Les notes de l'abbé Brillon, chancelier du chapitre de Chartres à la fin du seizième siècle, si copieuses, si intéressantes pour tout ce qui se rapporte à la vie intellectuelle et artistique de cette ville, nous apprennent que notre sculpteur fit en 1543 « les trois tableaux ou médaillons de relief qui forment le contretable de l'autel de l'abbaye de Saint-Père de Chartres, et qui représentent la *Passion de Nostre-Seigneur*, celui du costé de l'évangile représente le *Portement de croix,* le milieu le *Crucifiement,* le costé de l'épistre la *Descente de croix* et deux figures, de la *Vierge,* de *saint Pierre* et de *saint Paul,* toutes d'albastre. (Voy. planche III.) Les trois pièces qui servent de contretable à l'autel, sont regardées comme des chefs-d'œuvre par M. Lebrun, qui les estimait dix mille livres et s'est fait un plaisir de les peindre. La *Descente de croix* est celle que ledit Lebrun a peinte

[1] *Notice des peintures, dessins, sculptures, antiquités, chartres et curiosités qui composent le Musée de Chartres.* Garnier, 1882, p. 1.

pour l'oratoire du Roy, le prieur de Josaphat en a une estampe dans sa chambre [1]. »

Ces bas-reliefs sont aujourd'hui dans la chapelle de l'École des Beaux-Arts, inscrits sous les nos 232, 233, 234, après avoir figuré dans la salle du Musée des monuments français du seizième siècle, où ils formaient les côtés d'un sarcophage, dont Biet [2] nous a conservé le dessin.

Non-seulement, pour leur attribution, nous avons les attestations de Lenoir, qui les a pris lui-même à Chartres, mais il y a là encore une similitude absolue de faire, de tournure entre ces bas-reliefs d'albâtre (*marmor mellei coloris*) et les bas-reliefs de Saint-Denis, de pierre de rairie : le même sentiment italien y domine; dans tous nous avons la signature de Marchand, cette mèche de cheveux, cette barbe en coup de vent : dans la *Descente de croix,* c'est le vieillard du bas de la croix; dans le *Portement de croix,* c'est l'homme qui frappe le Christ et le soldat qui le précède; dans la *Crucifixion* enfin c'est la chevelure de sainte Madeleine au pied de la croix qui nous précise le coup de ciseau de notre sculpteur; n'oublions pas de signaler dans la *Crucifixion* la ressemblance d'idéal de composition qui existe en ce bas-relief et la *Crucifixion* de Paul Véronèse, n° 98 du Louvre, que Marchand, certainement, n'a jamais connue.

Sans nous éloigner par trop de notre sujet, nous avons voulu rechercher dans l'œuvre de Lebrun les tableaux qui pouvaient, sinon tout à fait avoir été copiés, mais inspirés tout au moins par l'œuvre du sculpteur chartrain. Dans la vie de Lebrun nous n'avons trace d'aucun voyage à Chartres, la date fait donc défaut; dans les dernières années de sa vie, le peintre découragé, abreuvé de chagrins, peignit nombre de scènes de la Passion, dans lesquelles il paraît s'être exclusivement renfermé. Les *Mémoires des académiciens* [3] signalent bien un *Portement de croix* fait en 1687, c'est le n° 60 du Louvre, mais il n'a aucun rapport avec le bas-relief de Marchand, pas plus d'ailleurs que le *Crucifix aux anges,* qui fut peint précisément pour Louis XIV, n'a de points de ressemblance avec la *Crucifixion.* Ces tableaux ont donc été perdus.

[1] Addition à la Bibliothèque chartraine : Ms. de la Bibliothèque de Chartres, p. 171.

[2] *Souvenirs du Musée des monuments français.* Paris, 1821, in-f°, pl. 19.

[3] Paris, 1854, in-8°, t. I, p. 31 et 47.

Grâce à ces données, l'œuvre de François Marchand prend déjà un corps : nous ne sommes plus obligés de nous cantonner dans de vagues attributions, car voilà nettement dégagés les statues du tour du chœur de la cathédrale de Chartres, le bas-relief de la *Fuite en Égypte,* le bas-relief du jubé de Saint-Père aujourd'hui à Saint-Denis, le Saint Paul du Musée de Chartres, enfin les trois bas-reliefs du retable de l'abbaye de Saint-Père, aujourd'hui à l'École des Beaux-Arts. Nous ne ferons que signaler les deux colonnes qui proviennent du jubé de l'abbaye de Saint-Père, et qui se trouvent aussi dans la chapelle de l'École des Beaux-Arts, de chaque côté de la grande porte; la sculpture en est purement ornementale et ne peut en rien nous guider dans la voie où nous sommes engagés. Il nous reste maintenant à étudier un des monuments les importants de la Renaissance française, le tombeau de François Ier à Saint-Denis, auquel notre sculpteur a travaillé. Jusqu'à présent sa part artistique n'avait pas été dégagée : les pièces d'archives que nous allons comparer, l'étude des sculptures du maître que nous venons d'examiner, nous permettront de faire sortir, nous voulons l'espérer, de l'œuvre d'un contemporain, ce qui appartient en propre à François Marchand.

Il nous faut rééditer ici, en partie du moins, les marchés que Lenoir a donnés, les comparer à ceux que M. Merlet a publiés dans les *Archives de l'Art français,* examiner enfin la part qui revient à chacun des artistes qui ont travaillé à ce tombeau ; nous nous demanderons ensuite si ce que les marchés peuvent laisser attribuer à Marchand est bien dans le style de celui dont nous venons d'étudier quelques travaux.

Nous commencerons, ceci peut paraître extraordinaire, par une des pièces les plus rapprochées de nous en date : le contrat par lequel Pierre Bontemps, maître sculpteur, convient avec Philibert Delorme « sur le fait de l'effigie et tombeau du feu roi François Ier.

« Pierre Bontemps, maistre sculpteur, bourgeoys de Paris, confesse avoir fait marché et convenant à Me Philibert de Lorme, abbé d'Yvry, conseiller ordinaire architecte du Roy, commissaire ordonné et député par ledit Sire, sur le faict de l'effigie et tombeau du roy François que Dieu absolve à ce présent, de faire et parfaire, bien et dument, comme il appartient au dict d'ouvriers et gens connaissans, les ouvrages de basse-taille qu'il convient faire en pierre de

marbre blanc au stylobastre, entre la corniche et la base d'icelle, autant que contient une face de la moitié de la sépulture dudit feu Roy, pour élever et ériger les histoires de deffaite de la journée de Cérisoles, selon la tape de l'histoire des *Annales et Chroniques de France,* ladite partie faisant le reste du pourtour de ladite face et en suivant le convenement ja par lui fait pour les figures de ladite sépulture et tombeau, et outre ce sera tenu faire deux statues en forme de prians, messieurs les feux Dauphin et duc d'Orléans, enfants dudit feu Roy... moyennant 1639 livres. Fait et passé et multiplié l'an 1552, le jeudi 6 octobre. Ainsi signé : Payen et Trouvé. » (De la chambre des comptes. — *Musée des monuments français,* t. III, 75.)

Ce n'est qu'un peu plus tard que Bontemps convient d'ajouter au tombeau du Roi la figure de madame la Régente, et celles du Dauphin et du duc d'Orléans.

« Pour les figures de madame la Régente, et celles de feu messieurs le Dauphin et d'Orléans, pour mettre à la sépulture du feu roy François, la somme de 60 livres. » (*Musée des monuments français,* t. III, p. 77.)

En continuant à étudier les pièces qui ont rapport à ce tombeau, nous lisons que le 10 février 1558, Germain Pilon, sculpteur, fait marché pour huit figures de fortune de ronde bosse, pour appliquer à la sépulture et tombeau du feu Roi.

« Germain Pilon, sculpteur, demeurant à Paris, confesse avoir fait marché et convenant avec noble personne messire Philibert de Lorme abbé d'Yvry... de faire et parfaire bien et dûment, huit figures de fortune en bosse ronde sur marbre blanc pour appliquer à la sépulture et tombeau du feu Roy, chacune desdites figures de trois pieds de hauteur... moyennant 1100 livres... Fait et multiplié à Paris le vendredi 10 février 1558 (1559). Ainsi signé : Delaville et Payen. » (*Musée des monuments français,* t. III, p. 79.)

C'étaient là les seuls renseignements connus en 1848, quand M. de Guilhermy publiait sa monographie de Saint-Denis, ce qui lui faisait dire, dans une note qu'il ajoutait à la description du tombeau de François Ier : « Ces détails ne sont pas complets, ils ne nous apprennent pas quel est l'auteur des admirables statues couchées du Roi et de la Reine qu'on attribue à Jean Goujon, mais en

dehors de tous renseignements positifs[1]. » Il restait en effet à découvrir, parmi les artistes tourangeaux que Bontemps avait employés, comme Jean de Bourges, Marchand, Ambroise Perret, quels auraient été ses collaborateurs spéciaux pour chacune des différentes parties du tombeau.

Une quittance datée de 1550, publiée par les *Archives de l'Art français*[2], est venue nous apprendre que François Marchand fut le collaborateur de Bontemps pour l'exécution des deux statues couchées qui ornent le tombeau du Roi et de la Reine. C'est une reconnaissance et reçu de François Marchand et de Pierre Bontemps, « sculpteurs ymagiers demeurant à Paris, du 11 janvier 1549 (1550), de trois cent trente-sept livres dix sols tournois, pour le payement des frais de la construction de la sépulture du feu Roy, pour les ouvrages de sculpture des effigies de feux Roy et Reyne derniers déceddés ». (Quittance à valoir.)

Il n'y a pas à s'y tromper : le mot *effigies* du marché est absolument caractéristique. Du moment qu'il n'est pas suivi du qualificatif debout, priantes, à genoux, l'effigie dans ces contrats est l'image funéraire, couchée sur le mausolée. Lorsque le duc d'Épernon commande à Pierre Biard le tombeau de l'église Saint-Blaise de Cadillac[3], il a bien soin d'y spécifier les *effigies priantes à genoulx*, tant dudict seigneur duc, que de ladicte feue dame son espouse.

Nous arrivons ainsi à avoir le nom de tous les artistes qui ont travaillé à l'ensemble du tombeau d'après les plans de Philibert Delorme. Voici leur part bien déterminée : par le premier contrat que nous avons reproduit (6 octobre 1552) Pierre Bontemps s'engage à exécuter les statues du haut du mausolée et les basses tailles du stylobate ; par l'acte du 18 février 1559, Germain Pilon promet de faire les huit figures de ronde bosse, et la quittance de 1550 nous apprend que Pierre Bontemps et François Marchand avaient été chargés des effigies du mausolée, mais ici la part de chacun n'est pas spécifiée.

[1] Lenoir, d'ailleurs, était le premier auteur de cette erreur. *Musée des monuments français*, t. VIII, p. 36.

[2] T. V, p. 347.

[3] L. Gonse, *la Renommée de Cadillac : Gazette des Beaux-Arts*, 1886, t. I, p. 139.

Lenoir attribuait les deux statues à Pierre Bontemps [1]; il ne connaissait pas, par exemple, la quittance de 1550; s'il avait examiné attentivement le marché qu'il reproduisait, il aurait lu que Bontemps n'était chargé que de l'effigie du Roi, et que dans le contrat il n'est nullement question de l'effigie de la Reine : et dans ces marchés on a grand soin de ne jamais rien omettre.

Mais nous le savons : avant 1550, il y avait déjà eu un marché de passé avec Pierre Bontemps et Philibert Delorme; *le convenement jà par lu fait pour les figures de ladite sépulture* est certainement celui pour lequel est donnée la quittance que nous ont fait connaître les *Archives de l'Art français,* convenement dans lequel figurait François Marchand, puisqu'il touche pour son travail 337 livres 10 sols; en 1552, il reste encore à Bontemps une statue à faire, celle du Roi. C'est donc que Marchand a fait l'autre, celle de la Reine! Sans cela pourquoi aurait-il été payé, et pourquoi encore ne retrouverions-nous plus sa trace dans le reste de monument?

Nous avons là, il faut le reconnaître de grandes présomptions, mais nous devrions nous arrêter à des suppositions si nous ne trouvions, dans la statue de Claude de France, les traces les plus frappantes du faire de Marchand. (Voy. planche IV.) [2] Autant les statues priantes du sommet du mausolée, autant la statue elle-même de François Ier s'éloignent de la tournure du maître, autant celle de Claude de France réunit toutes les qualités qui distinguent le sculpteur orléanais. C'est en vain que dans la statue de la Régente, dans celle du Roi qui surmonte le mausolée comme dans la statue funéraire, on voudrait trouver cette nervosité étrange, cette vigueur réaliste, cette ampleur de tournure, cette souplesse dans la chevelure; comme la barbe du Saint Paul de Chartres, comme celle de l'apôtre des bas-reliefs de la crypte de Saint-Denis, et surtout comme dans la statue de la femme du *Massacre des Innocents,* la mèche de cheveux, ondoyante et souple, revient sur l'épaule de la morte dans un

[1] Lenoir les a reproduites au trait dans le tome VIII du *Musée des monuments français,* mais il est impossible, d'après cette esquisse, de juger de la tournure des statues; seule la tête de François Ier, gravée au trait par Langlois (pl. 269), peut faire juger de l'économie artistique d'une partie de la statue. Déjà, dans le tome III, à la page 72, la statue de François Ier était gravée au trait.

[2] Je dois cette photographie à M. Ch. Fichot, à qui appartient le cliché, et je veux ici lui en adresser mes remercîments.

Page 224.

Planche IV

ÉTUDE SUR FRANÇOIS MARCHAND.

mouvement magistral que n'a jamais atteint le ciseau de celui qui a fait les cheveux et la barbe de François Ier. Si jamais l'art a pu confirmer une supposition, c'est ici certainement que nous devons le reconnaître : quant à attribuer un instant la paternité de cette statue à Germain Pilon, il n'y faut pas songer. Catherine de Médicis, sur son tombeau, n'a pas la froide anatomie si étudiée de Claude de France, morte cependant dans tout l'épanouissement de sa jeunesse. Pilon est le sculpteur de la délicatesse, ses Grâces sont là pour en témoigner. Son ciseau a pour la femme les caresses les plus douces, et Catherine de Médicis conserve, même dans la mort, une morbidesse bien éloignée du réalisme parfois glacial de François Marchand. Il faut ajouter ici, pour éloigner toute idée de critique contre la statue funéraire de Catherine de Médicis, que la Reine qui avait toujours eu une frayeur insurmontable de la mort, s'est fait représenter endormie, et non pas morte, ce qui jusqu'à un certain point enlève la possibilité de rapprocher d'un même idéal la statue de Claude de France et celle de Catherine de Médicis.

Il se pourrait qu'on nous fît ici une remarque, à propos de la date du marché et de celle de la quittance, qu'on nous demandât ce que peut avoir d'authentique un reçu donné en 1550 à valoir sur la somme portée dans un contrat daté de 1552. Nous avons dit plus haut que certainement il y avait eu un marché qui ne nous est pas parvenu ; le *convenement ja par lui fait* que nous trouvons dans la pièce de 1552, ne doit laisser aucun doute à cet égard sur un contrat antérieur ; mais n'eussions-nous pas ce document, que la lettre de cet Italien qui admire le tombeau d'Anne de Bretagne, sculpté par Just, quinze ans avant la date à laquelle il est commandé, nous apprendrait, comme le signale M. A. de Montaiglon, que ces imposants mausolées étaient faits par parties : nous en avons d'ailleurs une preuve dans le dernier marché de 1556, passé par Philibert Delorme avec Germain Pilon, pour les figures de fortune [1] qui doivent orner la voûte.

En résumé, il y a eu tout d'abord, vers 1549 probablement, un marché entre François Marchand et Pierre Bontemps d'une part, et Philibert Delorme d'autre part, pour l'exécution des deux statues funéraires ou *effigies*, en vertu duquel ont été payées en

[1] Allégories.

1550 les 300 livres tournois à Marchand et à Bontemps ; un second marché a été passé avec Bontemps seul, en 1552, pour l'*effigie seule* du Roi, la bataille de Cérisoles, et les statues de la Régente, du Dauphin et du duc d'Orléans. Marchand ayant terminé le travail dont il est convenu dans le premier marché n'apparaît plus dans les suivants ; il a été payé en 1550. Par une pièce de 1558, Germain Pilon sera chargé de mettre la dernière main au monument, tandis que la veuve d'Ambroise Perret touchera au nom de son mari défunt le prix qui lui était dû pour les « quatre figures de basse taille aux côtés de deux grandes arcades de ladite sépulture ». Ce sont les quatre Évangélistes [1].

Quelques pièces capitales de l'œuvre de Marchand se trouvent donc ainsi dégagées : dès lors il est possible de connaître son faire, sa manière, ce qui va nous permettre de discuter un dernier point.

Lenoir reproduit, en l'attribuant à Marchand [2], un bas-relief des Petits-Augustins : Sergent, en venant piller le trésor de la cathédrale de Chartres en 1793 [3], l'avait emporté à Paris avec un tableau de Sébastien Bourdon. Aujourd'hui, ce bas-relief est au Louvre, dans la salle des sculpteurs de la Renaissance, et porte les nos 79-80. Mais, avant d'aller plus loin, nous avons d'abord voulu nous assurer que c'était bien là le retable de Chartres : les déplacements successifs d'objets d'art, les déménagements réitérés des collections du *Musée des Monuments français*, donnèrent lieu à tant de substitutions, qu'il ne faut les identifier qu'avec la plus grande prudence. Les *Archives de l'Art français* vont encore nous aider une fois de plus dans nos recherches.

Elles nous donnent en effet un contrat passé par le chapitre de la cathédrale de Chartres avec Michel le Tonnelier [4], peintre et vitrier demeurant à Chartres, pour peindre une Nativité minutieusement décrite, qui n'est autre que celle qui nous occupe : c'était le contre-table de l'autel des Vierges. Malheureusement, les intempéries ont changé bien des tons, et de la peinture ancienne il ne

[1] Lenoir, t. III, p. 78 ; t. VIII, p. 268. Pour l'ensemble du tombeau, cf. dom Félibien, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*. Paris, Léonard, 1706, in-fo, p. 564.

[2] T. II, pl. 81, p. 135.

[3] Courajod, *Journal de Lenoir*. Paris, Champion, 1878, t. I, p. cxxvi. Merlet, *Trésor de Chartres*. Paris, Picard, 1886, p. xliii.

[4] T. IV, p. 394.

reste que l'azur, le jaspe des colonnes, l'or de l'antique, et le « vêtement de la chambrière » qui conserve encore quelques traces de son habit de satin changeant. C'était donc bien un bas-relief de la cathédrale, représentant la Nativité, et comme Lenoir n'en signale qu'un venant de Chartres et représentant aussi la Nativité, il est impossible de refuser cette identification.

Mais Lenoir lui donne Marchand pour auteur. Dans son *Journal de Lenoir,* M. Courajod le signalait comme étant à Saint-Denis ; depuis, il est revenu au Louvre ; mais dans le nouveau classement on ne lui a donné aucune attribution. Ce qui avait donné naissance à l'opinion que Marchand en était l'auteur, c'est une phrase du marché que le chapitre de Chartres avait fait avec François Marchand en 1542. Il fut en effet convenu que « l'Hystoire de la fuytte en Égypte sera de basse taille et a demye basse, comme celle de la Nativité de Nostre-Seigneur, suyvant à perfection et bonté de taille les deux hystoires dessus dites ». Est-il question quelque part que la Nativité fût l'œuvre de François Marchand ? Le chapitre de Chartres, toutes les fois qu'il concluait un marché, avait au contraire l'habitude de citer un ouvrage d'un autre artiste comme point de comparaison : nous en avons un exemple dans le marché fait avec Jehan Soulas, où nous lisons que les statues qui lui sont commandées seront mieux que celles du chœur de Paris ; il n'y a pas d'hésitation possible, c'est bien d'un autre artiste dont il est ici question, puisque, au commencement du seizième siècle, on donne comme modèle des statues du quatorzième siècle, exécutées en 1351 par Jehan Ravy et Jean le Bouthellier.

D'ailleurs, est-ce là le faire de Marchand ? Conçu dans le goût du quinzième siècle, ce bas-relief a justement tous les caractères que nous attribuions tout à l'heure à Soulas. Il peut se comparer avec la miniature de l'*Enfant nouveau-né,* du *Manuscrit de la Belle-Hélaine*[1], tandis que son économie rappelle le tombeau de René d'Orléans, reproduit par Millin[2], et qui date de 1525. Nous sommes là bien antérieurs à l'époque où Marchand travaillait à Chartres. Mais c'est surtout dans la comparaison des figures de ce bas-relief et de celles d'une des scènes du tour du chœur de la cathédrale de Chartres

[1] Manuscrit du quinzième siècle : Bibliothèque nationale (reproduit dans la *Vie et mœurs au moyen âge,* du bibliophile Jacob, p. 71).

[2] *Antiquités nationales,* t. I, p. 103.

que nous trouvons les preuves les plus probantes ; il y a plus, bien plus qu'un air de parenté entre la figure de la chambrière du bas-relief, qui reçoit l'enfant au nez en l'air, et celle qui parle à sainte Anne, portant dans la main un élégant pot d'étain que nous retrouvons dans le bas-relief du Louvre ; c'est la même femme : elle a le même air de tête, le même costume, le même mobilier : dans l'exécution c'est le même coup de ciseau droit, sans aucune mollesse; la pierre semble taillée avec un canif, et il nous paraît impossible de ne pas retirer à Marchand pour donner à Soulas la paternité du retable que nous venons d'étudier.

François Marchand n'était pas un inconnu. Plus heureux que Jean Desmarais et Jean Giffard, sculpteurs employés à Solesmes par Dom Bougler, que faisait revivre dernièrement M. Palustre [1], il n'a pas attendu la fin du dix-neuvième siècle pour être classé parmi les maîtres de la Renaissance; mais le peu que nous connaissions de lui était épars, d'aucunes pièces incertaines; nous avons tenté de les réunir, et, donnant un corps à son œuvre, nous avons voulu faire mieux connaître un artiste que l'avenir ne peut faire certainement que grandir encore.

F. DE MÉLY,
Correspondant du Comité.

VIII

RECHERCHES
SUR
GUILLAUME GOUGEON

ET SUR DIVERS TRAVAUX DE SCULPTURE EXÉCUTÉS A ALENÇON A L'ABBAYE DE BELLE-ÉTOILE ET A ARGENTAN AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

L'entrée de la Bibliothèque publique d'Alençon est décorée de quatre panneaux en bois provenant de l'église des Capucins de cette ville et représentant les quatre Évangélistes, que les dessins

[1] *La Renaissance en France.* XIIIe livraison, le Maine. Paris, Quantin, 1887.

et les gravures de Godard ont fait connaître de tous les amateurs [1]. « Ces bas-reliefs, dit M. de la Sicotière, où les figures et la magnificence des draperies, d'une exécution d'autant plus difficile qu'ils n'offrent qu'une très-légère saillie, révèlent la main puissante d'un maître, ont été attribués par les uns à Germain Pilon [2], par d'autres à Jean Goujon lui-même. »

En 1810, consulté sur l'origine de ces bas-reliefs par Godard père, graveur sur bois à Alençon, artiste d'un véritable mérite, quoique bien moins connu que l'auteur des illustrations des *Scènes de la vie privée des animaux,* Landon, qui, à cette époque, tenait le sceptre de la critique d'art, fit à son compatriote une révélation fort curieuse (lettre du 9 août 1810) : « J'ai quelques raisons de penser que ces bas-reliefs sont de la main de Jean Goujon, d'après le témoignage de mes plus anciens parents d'Alençon. Mon grand-père maternel, M. Frainais [3], m'en parlait comme d'un ouvrage de son grand-oncle. La mère de Frainais était une Goujon, et une branche de cette famille habite encore la ville de Sées. Quelques-uns de ces Goujon étaient encore de mon temps de la religion protestante. »

L'origine normande et alençonnaise de Jean Goujon est affirmée sous une forme plus discrète, mais avec non moins de précision, dans les *Annales du Musée,* 1807, t. XIV, p. 32. Landon y déclare qu'il est en possession de traditions « et de témoignages non suspects touchant l'origine de Jean Goujon et plusieurs de ses ouvrages qui ne sont pas connus à Paris ». Landon ajoute : « Les ouvrages du premier sculpteur français sont conservés avec soin dans sa ville natale, où l'on compte quelques amateurs instruits et où ses titres de célébrité sont justement appréciés. »

Il ne paraît pas cependant que Landon ait donné suite à son

[1] *Le Département de l'Orne archéologique et pittoresque.* Alençon, planche 5. *Le Magasin pittoresque,* 1851.

[2] D'après une note extraite des manuscrits d'Odolant Desnos, Germain Pilon serait originaire de Mieuxcé (Orne), où sa famille se serait longtemps conservée. Ses arrière-petits-neveux auraient sculpté un tabernacle vendu en 1752 à l'église Saint-Léonard d'Alençon, et détruit depuis longtemps. (*Archives de l'Art français,* Documents, t. II, p. 350.)

[3] Frainais d'Albert (Jacques-Nicolas), né à Alençon le 9 décembre 1763, mort le 28 décembre 1816. Le Musée d'Alençon possède de lui trois tableaux : *le Dernier Jour du carnaval, Chien terrassant un chat, Bacchus.*

projet de publier ses recherches sur le lieu de naissance de Jean Goujon. « Peut-être, dit M. de la Sicotière, en fut-il détourné par l'examen de nos bas-reliefs, qui ne lui auraient pas, ainsi qu'il m'est affirmé par M. Godard fils, paru rappeler le ciseau de l'illustre maître, peut-être par le défaut de résultats précis. »

Dans une note insérée dans sa nouvelle édition des *Mémoires historiques sur Alençon et sur ses seigneurs*, dont les deux premiers fascicules ont seuls paru, M. de la Sicotière fait remarquer que le style et l'exécution de ces quatre panneaux, excellents du reste, rappellent plutôt le dix-septième siècle que la manière de Jean Goujon et de Germain Pilon. Quoi qu'il en soit, la question soulevée par Landon n'a pas cessé de préoccuper les érudits. Selon M. Léchaudé d'Anisy (*Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie,* t. XVII, 1850), Jean Goujon serait né à Saint-Laurent-de-Condée (canton de Bretteville, Calvados). Il se fonde principalement sur ce que ce nom est ancien dans le pays où il s'est conservé, et sur ce qu'une famille Goujon, de Blainville, possède des statues mutilées représentant saint Michel et le Temps, qui rappellent la manière du grand artiste. Cette dissertation fut d'ailleurs assez vivement discutée par Georges Mancel. (*Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie*, t. XXII.)

M. de la Sicotière, sans se prononcer absolument sur la valeur des inductions produites par M. Léchaudé d'Anisy, au sujet de l'origine normande de Jean Goujon, a fait remarquer avec raison (*Archives de l'Art français, loco citato*) qu'il y eut ailleurs qu'aux environs de Caen, notamment près d'Alençon, plusieurs familles du même nom. Il a surtout eu le mérite de mettre en lumière l'opinion de Landon, à laquelle on ne peut manquer d'attribuer quelque autorité, et d'appeler l'attention des artistes sur les remarquables bas-reliefs de la Bibliothèque d'Alençon. M. André Pottier, conservateur du Musée de Rouen, paraît avoir été jusqu'à admettre que Jean Goujon a pu naître, non pas à Saint-Laurent-de-Condée, mais à Alençon ou aux environs.

Malheureusement, l'illustre origine assignée aux sculptures de la Bibliothèque d'Alençon est en contradiction avec ce que l'on connaît de l'histoire des Capucins de cette ville, et il est aussi impossible de les attribuer à Jean Goujon qu'à Germain Pilon ou à tout autre maître du seizième siècle, attendu que l'église des Capu-

cins ne date que du milieu du dix-septième. Les œuvres d'art remarquables que renfermait ce couvent nous font d'autant plus regretter l'absence, aux Archives départementales de l'Orne, de tout document provenant de ce fonds. L'inventaire même et le récolement du mobilier de ce couvent faits les 5 mai et 14 décembre 1790 ne nous fournissent que des renseignements très-vagues.

Voyons d'abord l'inventaire :

« Dans l'église, neuf tableaux représentant la *Vie de saint François*.

« Dans la chapelle des malades, quelques tableaux de mauvais genre.

« Dans la chambre d'infirmerie, aussi quelques tableaux de peu de prix. »

Le procès-verbal de récolement mentionne en outre dans la sacristie « trois petits tableaux d'environ quinze pouces de hauteur, encadrés en bois doré » ; dans une des chapelles de l'église, dédiée à saint François, « un tableau de l'*Ecce Homo*, de la hauteur d'environ quatre pieds [1] ».

Les *Mémoires pour servir à l'histoire du diocèse de Séez*, par Calimas, curé de Courtomer, mort en 1756, restés inédits jusqu'à ce jour, nous fournissent la clef de cette énigme et contiennent la preuve que si Landon se trompait en attribuant les quatre Évangélistes des Capucins d'Alençon à l'auteur de la fontaine des Innocents de Paris, les traditions locales qui affirmaient que ces morceaux sont l'œuvre d'un sculpteur ornais du nom de Goujon sont parfaitement fondées.

L'auteur y raconte que l'établissement des Capucins à Alençon date de 1602, et que M. des Jugeries de l'Épinay ayant donné à ces religieux un terrain d'environ deux arpents, au faubourg Saint-Blaise, on y bâtit une petite maison « dans le lieu où est aujourd'hui la Bibliothèque et l'Infirmerie ». Il ajoute que M. Gallois d'Aché, seigneur du lieu, Congé et Larré, fit à cette occasion une quête dans la ville et aux environs, ce qui lui attira une affaire. « Les calvinistes qui détruisaient la nuit ce qu'on faisait le jour [2]

[1] On nous signale au Musée d'Alençon une copie de la *Présentation au temple*, de Simon Vouet, comme provenant des Capucins d'Alençon.

[2] On sait qu'à cette époque ils étaient nombreux à Alençon, et qu'ils avaient un cimetière au faubourg Saint-Blaise.

le dénoncèrent au roi Henri IV comme concussionnaire; il fut mandé en cour pour rendre compte de sa conduite. Le Père Sylvestre l'y accompagna, et sa conduite fut approuvée... Le 4 octobre 1635, on résolut de bâtir une nouvelle église. M. Desportes, lieutenant criminel, en posa la première pierre au nom de M. de Matignon, lieutenant du Roi en Basse-Normandie. La contre-table de l'autel principal fut construite par Guillaume Goujon, d'Argentan... M. Cochon, converti par leurs soins, leur donna sa bibliothèque. Le Roi, par lettres patentes, accorda le 26 juin 1646 à cette communauté les pierres et les bois épars dans le parc du château [1]. L'église fut consacrée, le 1er août 1667, par M. Fouquet, archevêque de Narbonne [2]. »

Il paraît d'autant plus surprenant qu'Odolant Desnos se soit trompé en attribuant à Germain Pilon [3] l'ouvrage de Guillaume Gougeon, qu'il avait sous les yeux les *Mémoires de Calimas*, qu'il a reproduits presque littéralement dans plusieurs passages de l'article relatif aux Capucins d'Alençon.

Ce point capital établi, nous allons passer en revue les documents contemporains qui nous font connaître, avec quelques détails, les principaux travaux de sculpture exécutés dans le pays par Guillaume Gougeon.

Au milieu du dix-septième siècle, les religieux de Belle-Étoile (commune de Cerisi-Belle-Étoile, canton de Tinchebrai, arrondissement de Domfront, Orne), voulant restaurer leur église saccagée par les protestants en 1563, s'adressèrent aux artistes les plus habiles des environs.

Parmi les pièces de dépenses de ces travaux, nous avons trouvé « le marché faict avec M. Gougeon, maistre sculpteur d'Argentan ». Nous demandons la permission de le citer en entier.

[1] Dans les *Mémoires de la Chambre des comptes de Rouen*, on trouve, en 1636 et en 1640, la mention de l'enregistrement de deux lettres patentes relatives à ces libéralités :

1636, f° LXX. « Don de trente pieds d'arbres aux dévots orateurs les religieux Capucins de la ville d'Alençon. »

1640, f° LX. « Don fait aux religieux Capucins d'Allençon d'un arpent de bois pour ayder à construire leur église. »

[2] L'archevêque de Narbonne, mort à Alençon en 1673, fut inhumé dans l'église des religieuses de Sainte-Claire.

[3] V. ci-dessus, p. 229, note 2, et *Archives de l'Art français*, Documents, t. II, p. 350.

« Je soussigné Guillaume Gougeon, d'Argentan, confesse et promets au révérent père prieur et religieux de l'abbaye de Belle-Étoile, de lui faire cuire, estoffer et plasser dans les lieux par eux désignez dans leur dite abbaye deux figures au naturel, de la façon dont nous sommes convenus. Scavoir est : une Notre-Dame de Pitié avec un Crist mort, proportionné à la hauteur de trois piez et demy que doit avoir la dite Vierge, et l'autre figure d'une sainte Anne, accompagnée d'une petite Vierge proportionnée au dessain, la dite figure de hauteur de quatre pieds ou viron ; et ce fait moyannant et parce que les dits sieurs prieur et religieux se sont obligés envers moy de me payer la somme de deux cent livres en quatre termes : scavoir, cinquante livres dans un mois de ce jour, et autres cinquante qu'ils me bailleront lorsque j'auray plassé à la façon susdite la Notre-Dame de Pittié, ce que j'ay promis faire dans la semaine sainte prochainement venant ; et pour les autres cent livres restant, ils se sont obligez de m'en bailler cinquante lorsque je travailleray à la figure Ste Anne, laquelle étant parachevée et plassée, ils me bailleront les autres cinquante livres qui feront avecque les sommes susdites la dite somme de deux cents livres comprises dans le présent marchay ; et il est entendu que les derniers cinquante livres faizant le nombre des deuz cents susditz ne me seront payez qu'après le vingt-sixième juillet prochainement venant, parce que aussy je me suis submis de la livrer rendue, preste et plassée ce dit jour ; sy plustôt je n'y puis satisfaire, lequel cas avenant ils sont demeurez d'accord de m'en avancer le payement comme de la première ; et de plus les ditz sieurs prieur et religieux m'ont promis d'envoyer quérir à leurs frais, sytôt que commodément ils pourront, les dites figures à Argentan et de me nourrir dans leur abbaye pendant que je travailleray à estoffer les dites figures, ce que j'ay promis faire de la façon qu'ils jugeront plus à propos, sans en demander aucune augmentation pour cela du prix du présent marché ; de plus, il sera donné de la façon que je jugerai à propos une petite statue de saint Joseph. Fait aujourd'hui, 27 octobre mil six cent cinquante neuf.

« G. Gougeon. »

Guillaume Gougeon n'est pas le seul artiste qui ait travaillé à la décoration de l'église abbatiale de Belle-Étoile. Une donation faite

le 26 mars 1661 par Frère Norbert Bodard, prestre, prieur et curé de la paroisse de Saint-Hilaire, ajouta de nouveaux fonds aux ressources déjà préparées pour achever la restauration de l'abbaye. Par cet acte, Norbert Bodard donna aux religieux représentés par Frère Dominique Fauvel, prieur, toutes les créances à lui appartenant, sans exception, « pour les deniers en provenant estre emploiez à faire faire deux petites contre-tables et niches aux deux autels bas du chœur de l'église de la dite abbaye, à l'une pour mettre et placer la figure et statue de Notre-Dame de Pitié et l'aultre l'image de sainte Anne; et l'oultre plus des donations du dit sieur prieur de Saint-Hilaire pour estre convertis à ayder à faire faire une contre-table au grand-autel. Le tout en honneur et gloire de Nostre Sauveur et rédempteur Jésus-Christ, de sa sainte mère, de saint Joseph et de sainte Anne, et pour l'ornement et décoration de la dicte église de Belle-Étoile [1]. »

D'autres sculpteurs en renom furent appelés à exercer leurs talents dans l'église de Belle-Étoile. Le 23 juillet 1662, Cyprien Lemercier, prieur, et Frère Philippe Malfilâtre, procureur, firent marché avec François Langlois, maître sculpteur, demeurant à Laval, pour la façon d'une contre-table au grand autel de leur esglise, « de trente pieds de haulteur et de dix-neuf de largeur, suivant et conformément à son plan et dessin qui leur a esté monstré par le dit Langlois et de lui contre-marqué et demeuré entre les mains des stipullans, à condition de le représenter au commencement de l'ouvrage ». Il fut en outre convenu qu'il serait fait au plan diverses modifications dont il suit : « Il adjousteroit au dit dessin deux pilliers de marbre aux deux costés du quadre, lequel sera aussy de marbre avec quelques pentes de fleurs, tant entre chacune des dites colonnes et celle qui le suit que entre les deux dernières colonnes et le parroy et deux frontons jettant en festons des fruicts sur le milleu du quadre; et dans l'admortissement du milleu, pour au lieu de deux Termes qui y sont figurés, il y posera deux colonnes en marbre et commencera le susdit ouvrage à la Toussaint prochaine, sans discontinuer le dit ouvrage, tant luy que

[1] Archives de l'Orne, fonds de l'abbaye de Belle-Étoile, H 90. — Par acte du même jour, Nicolas Bodard fit donation aux religieux d'une rente de 50 livres en reconnaissance des soins qu'il recevait dans leur abbaye, où il était malade depuis plus d'un an, et pour avoir part, après sa mort, aux prières de la communauté.

ses gens, au nombre de trois, jusques à son entier achèvement.

« Au moien et parce que les dits prieurs et religieux, stipulez comme dessus, se sont submis et obligez de fournir au dit Langlois, sculteur, tous les matériaux, tant de marbre que de morceaux de chaux nécessaires à la construction du dit ouvrage; et en oultre de lui payer la somme de mil livres; duquel argent lui sera baillé par nous la somme de cent livres et le reste de la dite somme de mil livres quand le dit ouvrage sera achevé et placé. Et en outre luy ont promis les dits religïeux de luy donner une chambre garnie pour le loger luy et ses gens avecq six chartées de bois et deux pipes de cidre; fors et réservé que le dit Langlois se fournira, aussi bien que ses gens, de linge, tant pour la table que pour le coucher. »

Le 26 mars 1663, Frère Cyprien Le Mercier, prieur, fit un autre marché avec François Chauvel, sïeur de Cantepie, architecte, bourgeois de Falaise, pour la somme de 650 livres, pour faire construire un tabernacle de bois et les gradins pour l'accompagner, dorer le tabernacle d'or bruni ou or mat, au choix du prieur, et l'orner de figures, au nombre de trente, grandes et petites, selon l'ordonnance et disposition du tabernacle, conformément au modèle que l'architecte devait présenter dans le délai d'un mois, « selon le *griffonnement* » qu'il en avait fait le jour du marché.

Le même architecte fut chargé, au prix de 450 livres et un louis d'or pour le vin, de faire « trois grandes figures pour servir d'ornement à la contre-table de l'église » : « une de Notre-Dame tenant son fils dans une posture ou extasiée, à mon choix de cinq pieds et demy de hauteur, pour estre placée dans la plus haute et grande niche de la contre-table, dans l'onzième jour du mois de juillet prochain; et les deux autres grandes figures du nombre des trois susdites, l'une représentant notre B. père saint Norbert, l'autre saint Augustin, notre législateur dans la manière, posture et qualité à mon choix. Les dites deux figures devront estre chacune de cinq pieds et deux poulces ou environ de hauteur, pour estre placées ainsi que le dit tabernacle, gradins et figures dans l'église de la dite abbaye pour le jour de Pasque prochain que l'on compte 1664. » François Chauvel promit de « faire si bien les dits tabernacles et figures, les dorer, estoffer, que le dit tabernacle avec les dits gradins et figures nécessaires pour son accompagnement sera estimé au jugement des experts plus riche et plus grand travail que

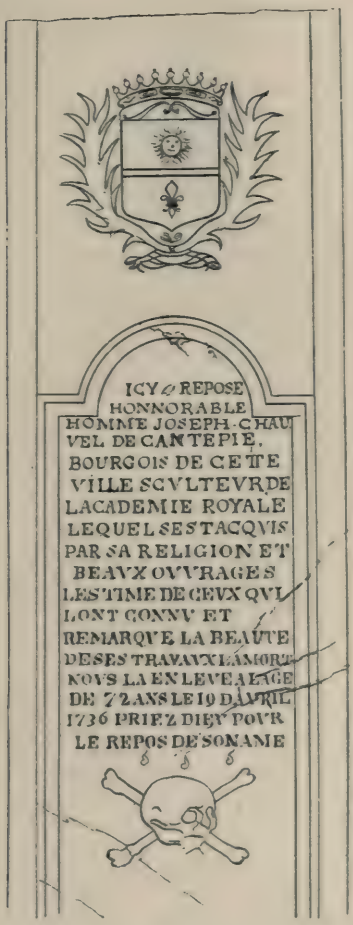
celuy qui se voit présentement à l'église de la Trinité de Falaise sur le grand autel du dit lieu, à la charge néanmoins par le dit prieur de faire transporter à ses frais les dits tabernacle, gradins et figures, tant grandes que petites, quand elles seront achevées et en estat d'être placées au temps cy-dessus mentionné [1] ».

Le 7 novembre 1677, Jean Postel, maître sculpteur, bourgeois de Caen, de la paroisse de Saint-Sauveur, promit aux religieux de Belle-Étoile de leur faire livrer et placer en leur église abbatiale, au haut du grand autel, les sculptures ainsi décrites dans le devis ou marché : « Un Sauveur accompagné de quelques petits anges et testes de chérubins en action, comme recevant et couronnant la sainte Vierge, de grandeur de viron cinq pieds. Plus deux anges sur les deux ovales du dit autel faisant triomphe, de grandeur proportionnée au dit Sauveur. Plus, faire et placer quatre autres figures pour les autels du bas-cœur; savoir : une sainte Véronique, une sainte Madeleine, un saint Eutrope, évesque, et le B. Adrian, chanoine et curé de l'ordre de Prémontré, martyr, tenant une palme en main. Plus, quatre petits anges sur les frontons des dits autels, tenant en leurs mains quelques instruments de la Passion ; les dites figures de grandeur de quatre pieds deux pouces, les anges à proportion. Ensemble deux testes à porter la corniche derrière chacune des dites quatre figures. Plus un Agneau mort, à mettre au pied du Crucifix, le tout de carreau de Caen. Plus un crucifix de bois blanchy avec sa croix et un écriteau de grandeur de cinq pieds ou viron. Parties duquel ouvrage le dit sieur Postel s'oblige de livrer et placer dans les festes de Pasques prochain, le reste dans la Saint-Jean prochaine, au moyen et parce que les dits sieurs religieux se sont obligez lui peyer la somme de cinq cent livres tournois et une pistole de vin. »

[1] François Chauvel était également un dessinateur de quelque mérite. Il est l'auteur de la *Foire de Guibray, en Normandie, près la ville de Falaise, dédiée à M. le marquis de Thury et de la Motte-Harcourt, comte de Croisy, par son très-humble et obéissant serviteur François Chauvel*, 1658, planche curieuse, gravée par Nicolas Cochin, et reproduite en *fac-simile* en 1840 par M. Mancel. Il n'a pas été oublié par M. Ch. Le Blanc dans son *Manuel de l'amateur d'estampes*.

M. Amédée Mériel nous apprend que le nom de Fr. Chauvel est gravé sur le timbre de l'église Saint-Gervais de Falaise, à la date de 1659. La même église renferme l'épitaphe de Joseph Chauvel, sculpteur de l'Académie royale, mort en 1736. Nous en donnons le *fac-simile*. Voy. planche I.

GUILLAUME GOUGEON



Dessin de Jules Laumonier.

Page 236. Planche I.

La quittance de Jean Postel, en date du 15 septembre 1678, est au pied du marché [1].

M. de la Sicotière nous apprend (*le Département de l'Orne archéologique et pittoresque*, p. 77) qu'à l'époque de la Révolution l'administration du canton de Tinchebrai fit enlever les boiseries et les sculptures de l'église abbatiale de Belle-Étoile, notamment « une arcade de bois qui soutenait un Christ mourant, une statue de sainte Véronique en pierre de liais et d'un beau travail, les tableaux sur toile de saint Augustin, de sainte Cécile, de sainte Marie l'Égyptienne, qui se voient encore à Notre-Dame de Tinchebrai » [2]. L'église des Moutiers de Tinchebrai a hérité également de plusieurs sculptures provenant de Belle-Étoile, entre autres des panneaux sur bois représentant les quatre évangélistes « qui rappellent les bas-reliefs de la Bibliothèque d'Alençon », dit M. l'abbé Dumaine [3]. On y voit aussi deux rangs de stalles venues de la même abbaye, et dont les deux premières sont ornementées de riches bas-reliefs représentant saint Augustin, saint Norbert, les deux principaux patrons de Prémontré.

Quant à Guillaume Gougeon, sur lequel nous nous sommes proposé d'appeler spécialement l'attention des érudits et des artistes, il est cité avec honneur par les histoires d'Argentan comme ayant travaillé à la décoration de l'église Saint-Germain. Il y est dit que l'abbé Michel de Courteilles fit construire l'autel de Saint-Joseph, dédié en même temps à saint Charles Borromée et à saint François, dont les statues le décoraient. « Cet autel, dit Thomas Prouvère,

[1] G. S. Trébutien (*Précis de son histoire, ses monuments, son commerce et ses environs*, 1850) a consigné une note intéressante au sujet de Jean Postel, dans l'article qu'il a consacré à l'église Saint-Jean de Caen : « L'abbé de La Rue et ses copistes vantent les statues de saint Jean-Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste, qu'on voit dans cette église, comme l'œuvre de Jean Postel, sculpteur de quelque renom à Caen dans le dix-septième siècle. Heureusement pour sa gloire, il n'en est rien; ce sont deux mauvaises statues en terre cuite, qui, du reste, figurent parfaitement sur les autels, affligeante parodie du style gothique où l'on vient de les placer. »

[2] Quelques autres toiles reçurent un abri dans les églises des environs, notamment à Monci, où l'on remarque deux tableaux sur bois : l'*Adoration des bergers*, et l'*Adoration des mages*, portant la date de 1637, qui proviennent de l'abbaye de Belle-Étoile.

[3] *Tinchebray et sa région au bocage normand*, t. III, p. 504. Voir la planche XIV, bas-reliefs des quatre évangélistes, d'après un dessin de P. Delozier. Nous la reproduisons ici. Voy. planches II et III.

est l'œuvre fort estimée de M. Guillaume Goujon, de cette ville fort habile sculpteur en terre, pierre et bois [1]. »

Le 9 août 1666, Guillaume Gougeon permit aux religieux de Saint-Dominique d'Argentan de leur exécuter les travaux suivants :

« Achever bien et dûment leur contre-table du maître-autel de leur église, suivant et conformément au dessein par eux contre-marqué, où il est adjousté deux colonnes pareilles de celles qui y sont présentement avec l'amortissement et ornement suivant qu'il est déterminé sur le dit dessein et y adjouster, en outre, deux grandes figures de hauteur naturelle, pour estre posées sur les dits deux petits autels qui y seront faits présentement avec deux manières de piez d'estaux dessous les dites figures, ensemble deux vases à chasque petit autel et deux enfants sur la corniche de l'amortissement du grand autel; le tout de bonne pierre de Habloville, ensemble de raffraîchir tout l'ancien travail des dits trois autels; et fera en oultre un tabernacle de bois de chêne, où il y aura quatre petites figures proportionnées au dessain du dit tabernacle, lequel sera doré d'or bruni, en façon d'orfebvrerie, le rendre parfait et le faire à la main, à l'exception de la doublure du dedans qui luy sera baillée par les dits sieurs religieux pour estre appliquée par luy. Et a esté le dit marché ainsy accordé pour le prix de douze cent livres. »

Thomas Prouverre a consigné dans ses Mémoires les observations suivantes au sujet de travaux d'embellissement exécutés alors dans l'église des Dominicains d'Argentan : « De ma connaissance, du depuis cinquante ans il fut fait dans l'église plus de 10,000 livres de dépense... Leur église a toujours été estimée pour une grande église. Il n'y avoit point de contre-table, l'autel mis contre les pignons avec un très-simple tableau, sans accompagnement ni d'un costé ni d'autre; le jubé n'y étoit point; la séparation de la nef d'avec le chœur étoit d'une balustrade de bois, comme les cieges du chœur. Le jubé y a été construit aux années 1638 et suivantes, du prieuré de R. P. Facet, homme habile...

« En 1644 ou 1645, M. le comte de Grancey, qui n'estoit encore maréchal, fit construire l'autel de Saint-Hyacinthe où il est très-

[1] *Manuscrit de Thomas Prouverre*, p. 315. — L'abbé Laurent, *Histoire de l'église Saint-Germain d'Argentan*, p. 100.

GUILLAUME GOUGEON

Page 238. PLANCHE II.

bien représenté... Pour le grand-autel, les Messieurs gros marchands de toile qui autrefois se faisoient de la confrérie du Saint-Sacrement, avec les filotiers et tisserands tous ensemble, qui étoit encore en ce temps plus considérable qu'à présent, consentirent par assemblée à contribuer à faire une contre-table et de donner 700 livres. Elle fut marchandée avec un sculpteur de cette ville nommé Gougeon, et, comme il est croyable, les pères n'étoient en grande fureur de faire de leur part beaucoup de dépense. Elle fut construite comme elle se voit, et quelques honnêtes gens qui reprochoient cet ouvrage à l'ouvrier pour n'estre point digne d'un aussi bon ouvrier, sa réponse n'étoit pas bien plus raisonnable que l'ouvrage, qui étoit de dire *qu'il leur en avoit baillé pour argent*, ce qui est impudent dans la conscience et la probité d'un honnête homme [1]. »

Guillaume Gougeon avait épousé une fille de Charles Morand, sieur de la Pérelle. Celui-ci vendit à son gendre, le 13 avril 1630, une maison située rue de la Poterie, à Argentan, chargée d'une rente de trois livres au profit du trésor de Saint-Martin, en conséquence d'une fieffe faite au seizième siècle par dame Jeanne de la Pérelle, veuve de Jeanne Moisant [2]. Guillaume Gougeon, sieur du Parc, passe reconnaissance de cette vente le 29 décembre 1663 [3]. C'est dans cette maison qu'il mourut, le 11 avril 1688, âgé de quatre-vingt-deux ans ou environ. Il fut inhumé dans le cimetière de l'église Saint-Martin d'Argentan [4]. Dans le registre de la confrérie de Notre-Dame du Suffrage fondée en l'église de Saint-Martin

[1] Il est probable qu'on doit rencontrer aux environs d'Argentan d'autres ouvrages du même maître. Dans l'ancienne église de Pommainville (réunie à Occagnes), on remarque de belles sculptures sur bois du dix-septième siècle, qui mériteraient d'être décrites.

[2] 28 décembre 1555. Fieffe faite par le trésor de Saint-Martin d'Argentan, à Jacques Morand, d'une maison située rue de la Poterie, moyennant 3 livres de rente, laquelle avait été aumônée au trésor par Jeanne de la Pérelle, veuve de Robin Moisant. — 9 décembre 1638 : « Amortissement par Guillaume Dufour, trésorier de Saint-Martin, à Guillaume Goujon, de la somme de 3 livres de rente, moitié de celle de 6 livres constituée audit trésor par Jacques Morand. » (*État des contrats, titres et papiers concernant les biens-fonds, rentes, etc., du trésor de Saint-Martin d'Argentan.* Archives communales d'Argentan.)

[3] *Ibid.* Archives départementales de l'Orne. Série G.

[4] « Guillaume Gougeon, sieur du Part, est décédé l'onzième du mois d'avril mil six cent quatre-vingt-huit, âgé de quatre-vingt-deux ans ou environ. » (Archives communales d'Argentan. Actes de l'état civil, paroisse d'Argentan.)

d'Argentan pour l'année 1688, Guillaume Gougeon est porté pour une somme de six livres comme ayant été associé le 26 avril, après sa mort. En 1689, le trésor de l'église de Saint-Germain d'Argentan fit tirer une vollée de cloches pour l'annuel de « feu Guillaume Duparc-Gougeon » [1].

Cette famille était honorablement connue à Argentan au dix-septième siècle [2]. Le 9 novembre 1632, Nicolas Vigan, sieur de la Fresaye, ancien avocat du Roi en l'élection d'Argentan, et demoiselle Péronne Gougeon, son épouse, firent une donation aux religieux de Saint-Dominique d'Argentan d'une rente de cinquante livres « pour être participants aux messes, prières, suffrages, oraisons et bonnes œuvres qui se font et feront à perpétuité en l'église et couvent des religieux de Saint-Dominique du dit Argentan, et estre après leur décès inhumés en la dite église ». Il lui fut élevé une tombe ou monument dans la chapelle du Rosaire au pied duquel les religieux s'obligent de chanter les obits et *Libera;* « et lors des dits *Libera* qui seront chantés comme il est accoutumé, sera posé le benestier au bout du dit monument et la croix portée selon la coutume [3] ».

Louis Duval,

Archiviste du département de l'Orne, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts, secrétaire de la Commission de l'inventaire des richesses d'art du département de l'Orne.

[1] Il faut sans doute voir un fils du sculpteur dans un sieur Guillaume Gougeon qui, en 1689, fournit pour 17 livres 10 sous de clous et de lattes pour l'église Saint-Martin, et qui, en 1704, reçut assignation pour payement de la rente de trois livres due au trésor de l'église Saint-Martin, à cause de la fieffe citée ci-dessus.

[2] « Le 1er février 1607, Guillaume, fils de Guillaume Dangereux et Jeanne Legeay, sa femme, a esté baptisé. Ses parains Laurent Godefroy et Guillaume Gougeon; sa marraine Jeanne Baudouyn, femme de Germain Gondouin. — Le jeudi 17 novembre 1628, René, fils de Jean Cavé, sieur des Moulins et de Françoise Gougeon, sa femme, a esté nommé par Me Nicolas Goigan, sieur de la Fresnée, et demoiselle Anne Auvré, femme de René d'Avesgo, écuyer, sieur de Saint-Jacques. » (Archives communales d'Argentan, paroisse de Saint-Martin.)

[3] Un autre membre de la même famille est inscrit dans les registres du trésor de Saint-Martin d'Argentan de l'année 1651, sous le titre suivant : « Pour l'*hobit* à M. Robert Gougeon, prestre, fondé pour le galice par luy donné au Trésor, xx sols. »

GUILLAUME GOUGEON

Page 240. PLANCHE III.

IX

L'ÉCOLE FLAMANDE

AVANT LES VAN EYCK.

Dès le commencement du quinzième siècle, avec les Van Eyck, l'école flamande existe.

Cette école n'était point née en un jour; elle avait été préparée par des générations d'artistes, par d'importants travaux exécutés dans la contrée durant les siècles précédents, et surtout au quatorzième siècle. Nous croyons l'avoir établi, en publiant notre *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le quinzième siècle*[1]. Nous voudrions, dans les pages qui vont suivre, reprendre cette question en groupant les faits, et en les exposant d'après un ordre plus logique et avec plus de précision que ne le permettait le cadre de notre ouvrage.

Le climat, le sol et les sites des Pays-Bas, l'absence presque complète de monuments de l'époque gallo-romaine dans cette région, l'origine germaine plutôt que gauloise de ses habitants, le maintien de la langue flamande dans une notable partie de la contrée, les relations commerciales avec l'Angleterre et l'Allemagne au neuvième et au dixième siècle, forment un ensemble de circonstances qui ont donné aux populations de ces provinces les tendances qui caractérisent les hommes du Nord dans les choses de l'art : la recherche de la réalité plutôt que de l'idéal, du vrai plutôt que du beau, et parfois du trivial plutôt que de la noblesse et de l'élégance.

Ces tendances se révèlent, durant les siècles qui s'écoulèrent du démembrement de l'empire de Charlemagne aux croisades, dans diverses sculptures et tout spécialement sur les fonts baptismaux de Saint-Venant (Pas-de-Calais), mais surtout dans un grand nombre

[1] *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle*, par M. le chanoine Dehaisnes. 3 volumes grand in-4°. Lille, Quarré, 1886.

de manuscrits encore aujourd'hui conservés, qui proviennent des abbayes de Saint-Vaast, de Saint-Bertin, de Saint-Amand, de Marchiennes, de Liessies et de la cathédrale de Cambrai.

Après les croisades, quand l'industrie, le commerce et les chartes communales ont donné aux habitants la liberté et la richesse, les mêmes tendances sont plus nettement accusées au milieu du grand mouvement artistique qui commence à se produire. Pour s'en convaincre, il suffit de jeter les yeux sur les statues de la tour de l'abbaye d'Honnecourt (Nord), sur la cathédrale de Tournai, sur un bas-relief de l'hôpital Saint-Jean de Bruges, sur les tombeaux à personnages de plusieurs comtes et comtesses, sur les peintures murales découvertes à Mons en 1873 et à Tournai en 1865 et en 1885, et sur les miniatures des nombreux manuscrits que possèdent les bibliothèques publiques de Cambrai, de Valenciennes, de Douai, d'Arras, de Saint-Omer et de Boulogne.

Pour le quatorzième siècle, époque dont nous devons surtout nous occuper dans ce travail, il est possible de démontrer l'existence du mouvement dont nous parlons, à l'aide d'un assez grand nombre de monuments et d'innombrables documents.

Il en est ainsi pour la sculpture. Les halles de Bruges et d'Ypres, les beffrois de Tournai et de Douai sont encore là pour attester la puissance du mouvement artistique qui se produisit en Flandre et la formation d'une école ayant ses tendances déjà caractérisées. Outre des légions de tailleurs de pierre exercés dans leur art, ces monuments ont demandé des sculpteurs habiles, pour exécuter leurs clochetons, leurs niches et leurs statues, pour ciseler les écussons des villes ou des personnages et les scènes représentées sur les têtes de poutre, les pendentifs et les supports des consoles. Les documents nous font connaître qu'André Bauneveu, le célèbre sculpteur, avait taillé des statues pour l'hôtel de ville de Malines et une Vierge pour les halles d'Ypres, et qu'à Bruges, maître Jean de Valenciennes avait entrepris, avec plusieurs autres imagiers, d'orner la halle de statues de saints et de sujets empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament, tandis que Pierre Van Ort représentait les travaux des douze mois de l'année sur les douze corbeaux de pierre qui soutenaient la voûte de la grande salle. Il en est de même dans les autres villes : à Lille, où travaillent le marbrier de Tournai Jean d'Escamaing, et un maître d'Ypres, Guillaume de Thielt, et à Tournai,

où huit gargouilles sont exécutées par Jacques de Brabant et des anges par Jean Tuscap [1].

Les bourgeois de Douai et d'Arras, de Gand, de Bruges et de Tournai commandaient aux sculpteurs et marbriers non-seulement des statuettes en bois, en albâtre et en ivoire qui décoraient leurs demeures, mais aussi et surtout des monuments funéraires pour les membres de leurs familles, et, de leur vivant, pour eux-mêmes. Ce sont ordinairement de simples bas-reliefs votifs qui étaient encastrés dans les murs d'une église; souvent des tombes gravées, de grandes dalles en pierre, dans lesquelles les traits du défunt sont tracés à la pointe et où parfois l'on a inserti de l'albâtre et du laiton pour figurer les personnes; et de temps à autre des statues couchées ou agenouillées sur une tombe. Les églises du nord de la France, surtout celles de Saint-Omer et de Tournai, montrent encore, ainsi que les musées, beaucoup de ces monuments funéraires; il en est fait mention dans un nombre très-considérable de testaments de bourgeois. Quelques-uns de ces tombeaux, encore aujourd'hui conservés, sont des ouvrages de mérite; beaucoup sont des travaux de second ordre. Cela sert à prouver qu'il y avait des hommes de métier qui imitaient les maîtres, et qu'il existait par conséquent une école.

Les comptes des églises présentent, au quatorzième siècle, les noms d'un certain nombre de sculpteurs, parmi lesquels nous nous contenterons de citer à Saint-Pierre de Lille Jean le Chiboleur et Jacques Lefebvre, à Saint-Amé de Douai maître Quargnon le marbrier et Jacques de Brabant de Tournai, et à la cathédrale de Cambrai, outre un nombreux groupe de tailleurs de pierre, Jean Dugardin et surtout Jacques de Brabant, dont nous venons de parler, qui a fait au maître-autel un travail important de sculpture, continué après sa mort par Jean Tuscap, aussi de Tournai.

C'est dans les comptes et les pièces comptables, émanant des trésoriers de Flandre, d'Artois et de Hainaut, qu'abondent surtout les mentions importantes relatives à la sculpture. Durant la première moitié du quatorzième siècle, nous voyons les comtes et les comtesses de Hainaut se faire ériger à Valenciennes de splendides

[1] Tous les textes relatifs aux faits et aux noms que renferme notre communication ont été publiés *in extenso* dans notre *Histoire de l'Art*, série des *Documents*.

tombeaux, dont l'un des plus remarquables est l'œuvre de maître Gillebert l'imagier, qui y travaillait en 1334 et 1335 avec son aide Jean de Trehaille. La comtesse d'Artois Mahaut se distingua, de 1302 à 1329, par son goût pour les grands travaux de sculpture. Au château d'Hesdin, séjour qu'elle affectionnait, Guissin et divers autres maîtres, Baudoin de Wissocq, Jean de Bresquessent, Jean de Saint-Omer et Gilles d'Aundenhem sculptent un retable pour l'autel, avec six anges sur des colonnes dans le sanctuaire, un Christ en croix avec la Vierge et saint Jean entre deux oratoires, une statue de saint Louis et divers siéges et objets mobiliers. La même comtesse enrichit le couvent des Clarisses de Saint-Omer d'une statue de sainte Claire, œuvre de Jean de Fauquembergues, et fait placer les douze apôtres dans le cloître, et sur le portail un crucifiement à plusieurs personnages avec les statues du comte d'Artois, de la comtesse, de la Reine et du prévôt d'Aire. Par ses ordres aussi la Chartreuse de Gosnay est ornée de meubles fournis par le huchier Guillaume de Gand, qui sculpte les stalles, et d'un ciborium pour l'autel que Baudoin de Croisilles entoure de colonnes. C'est pour cette Chartreuse que Jean Aloul, imagier de Tournai, fournit une pierre d'autel et la tombe de Jean de Hireçon, prévôt d'Aire, en 1329. En 1323, le même artiste avait reçu 18 livres, reste d'une somme qui lui était due à l'occasion d'un monument funéraire fait pour la comtesse, peut-être celui qui se trouvait à la Thieuloye près d'Arras. Mahaut résidait souvent à Paris dans l'hôtel d'Artois, ou dans son château de Conflans. Le sculpteur parisien à qui elle confia les travaux les plus importants est Jean Pépin, de Huy, bourgeois de Paris, dont le nom semble indiquer qu'il était originaire des Pays-Bas. Elle lui confia l'exécution de quatre grands monuments funéraires, deux du comte d'Artois, l'un pour l'abbaye de Maubuisson et l'autre pour Cherlieu en Bourgogne, auquel travailla aussi Pierre Boye, dont nous avons retrouvé le nom à Ypres; le troisième, sculpté avec le Flamand Jean de Lampernesse, était destiné à Poligny; le quatrième est celui d'un fils de Mahaut, Robert l'Enfant, que Jean Pépin fit avec plusieurs autres *tombiers*, Maciot, Pavioche, Baudet de Merre, Guillaume Alou, Renaud de Verdun, et dont la statue, œuvre remarquable par la pureté des lignes et le fini de l'exécution, est aujourd'hui à Saint-Denis. Les documents mentionnent encore six autres statues que Mahaut commanda, pour

l'Artois, de 1312 à 1329, à Jean Pépin, de Huy. Cet artiste, qui est un maître, avait donc fait considérablement de travaux [1].

Parmi les autres sculpteurs qui sont nombreux, nous ne signalerons que les principaux. Voici l'énumération des ouvrages exécutés par Hennequin ou Jean de Liége, dont le nom indique aussi qu'il était des Pays-Bas : en 1361, à Orléans, le tombeau de Jeanne de Bretagne, femme de Robert de Cassel; en 1367, à Rouen, avec d'autres artistes, la sépulture de Charles V, payée la somme considérable de mille francs d'or; en 1374, à Saint-Maurice de Senlis, le tombeau de Thévenin, le fou du Roi; en 1388, à Paris, des sculptures en bois pour le duc de Bourgogne, et en 1391, des portes et des boiseries à Dijon pour le même duc; en 1399, encore des sculptures en bois pour Philippe le Hardi, avec d'autres travaux pour le duc d'Orléans. Des boiseries qui se trouvent dans le musée de Dijon attestent que Jean de Liége sculptait avec la finesse la plus délicate.

Longtemps inconnu, comme tous les autres artistes dont nous venons de parler, André Bauneveu, de Valenciennes, prend enfin rang parmi nos grands artistes. Nous le voyons en 1361 et en 1374 accomplir des travaux à l'hôtel de ville de Valenciennes; en 1364 et les années suivantes, exécuter, avec des sculpteurs qui travaillent sous ses ordres les tombeaux des rois Philippe VI, Jean II et Charles V, avec celui de la Reine, œuvres qui lui sont payées 3,800 fr.; en 1375, tailler des statues pour l'hôtel de ville de Malines, et en 1377 une Vierge pour les halles d'Ypres; de 1374 à 1381, commencer le tombeau du comte de Flandre, qui sans doute ne fut point achevé, et en 1390 et les années suivantes, diriger à Mehun-sur-Yèvre les travaux de sculpture et de peinture que faisait exécuter le duc de Berry, pour lequel il enlumina en outre deux manuscrits qui sont des chefs-d'œuvre. Froissart dit de lui qu'il « n'y avoit lors « meilleur ne le pareil (maistre) en nulles terres, ne de qui tant de « bons ouvrages feust demouré en France, ou en Haynnau et au « royaume d'Angleterre ». Nos contemporains, réparant l'injustice des siècles précédents, placent les travaux d'André Beauneveu au

[1] Nous avons trouvé les mentions dans les Archives du Pas-de-Calais. M. Jules-Marie Richard, ancien archiviste du Pas-de-Calais, avait consulté et transcrit les documents avant nous. Il s'en est servi dans son remarquable livre sur Mahaut d'Artois, qui a paru après notre *Histoire de l'art*.

nombre des chefs-d'œuvre dont s'honore une nation, et s'accordent à reconnaître qu'il a exercé une grande influence sur l'art de la sculpture en France. Il faudrait des pages pour esquisser seulement à grands traits les œuvres que les sculpteurs des Pays-Bas ont exécutées à la Chartreuse de Dijon. Les retables des autels de l'église de cette Chartreuse, les statues du portail, le tombeau de Philippe le Hardi, le calvaire du grand cloître, avec les statues des prophètes, sont des monuments que l'artiste admire comme l'archéologue, et qui ont exercé, comme les œuvres d'André Bauneveu, une notable influence sur l'art français. Comte de Flandre en même temps que duc de Bourgogne, Philippe le Hardi confia l'exécution des monuments qu'il voulait élever à des artistes originaires des Pays-Bas. Il avait fait reproduire par le sculpteur de Tenremonde Jacques de Baers deux retables, l'un de Tenremonde et l'autre de Gand, pour le maître-autel de la Chartreuse ; il avait fait venir Nicolas Josès de Dinant pour fondre des ouvrages en cuivre. Pour son tombeau, il choisit un artiste, sans doute du Nord, Hennequin ou Jean de Marville, qui en conçut le plan et en dirigea l'exécution jusqu'en 1389 ; après la mort de Marville, cette direction fut confiée de 1387 à 1404 ; à Nicolas Sluter, qui est aussi originaire des Pays-Bas. Sur les 27 autres sculpteurs qui y ont été occupés, 23 sont certainement d'origine flamande. Il en est de même des statues du portail et du Calvaire du grand cloître, travaux exécutés sous la direction de Nicolas Sluter, à qui fut adjoint son neveu Nicolas Van de Werve, par des sculpteurs tous ou presque tous nés dans les provinces du Nord. Nicolas Sluter semble s'être réservé les œuvres les plus difficiles : c'est lui qui est l'auteur des statues des prophètes. En signalant l'origine flamande des sculpteurs de la Chartreuse de Dijon, il est nécessaire de faire remarquer que, comme André Beauneveu, Jean de Marville, qui dirigea d'abord les travaux, avait longtemps travaillé à Paris et à Rouen. Nous ignorons jusqu'aujourd'hui si Nicolas Sluter avait, comme tant d'autres sculpteurs flamands, résidé à Paris. Mais il n'est guère possible de nier que le séjour des artistes flamands en France avait contribué à assouplir leur talent. Sans doute, il est vrai de dire, comme M. Courajod le fait après avoir étudié l'une des statues sculptées pour Saint-Denis par André Beauneveu, « qu'il y « eut à Paris, au milieu et dans la seconde moitié du quatorzième

« siècle, un foyer très-important et très-caractérisé d'art natura-« liste [1] ». Sans doute, on pourrait soutenir avec M. Renan que dès la seconde moitié du quatorzième siècle « l'influence du goût fla-« mand devint (pour la sculpture) prépondérante en France et dans « le reste de l'Europe, les pays du Midi exceptés [2] ». Mais il est nécessaire d'ajouter avec M. de Laborde que « les tombeaux des « ducs de Bourgogne sont des productions de l'art flamand modifié « et ennobli par le génie particulier de l'artiste et par le goût fran-« çais [3] ». C'est en ce sens que l'on peut dire, avec ce dernier auteur, que « notre statuaire moderne a son berceau à Dijon [4] ». Par ces citations, ainsi que par les nombreux faits précédemment rappelés, nous croyons avoir surabondamment établi notre thèse, l'existence d'une école flamande de sculpture antérieurement au quinzième siècle.

Il en est de même pour le mouvement qui se produisait dans la peinture au commencement du quatorzième siècle. A ce sujet, nous rappellerons seulement en quelques lignes que dans les églises et les abbayes, dans les hôtels de ville et dans les châteaux de la Flandre, de l'Artois et du Hainaut, beaucoup d'artistes ont exécuté des travaux de décoration et des scènes historiées. En voici quelques preuves. Dès 1338, il y avait à Gand une corporation de peintres dont les statuts étaient rédigés avec le plus grand soin : le livre de cette corporation offre les noms de 131 peintres et de 29 sculpteurs antérieurement à 1410. Bruges avait aussi sa corporation de peintres avant la fin du quatorzième siècle. Dans les collégiales de Saint-Pierre, de Saint-Amé et de la cathédrale de Cambrai, on trouve, pour toutes les années où les comptes sont conservés, mention de travaux de peinture parfois très-importants. La comtesse d'Artois fit exécuter de grandes peintures murales dans les chapelles et dans les salles de ses châteaux de Bapaume, de Lens et de Rihoult, et à Conflans près Paris, où furent représentées les guerres de feu son mari, et surtout au château d'Hesdin, où il y avait une famille de Boulogne

[1] Courajod, *Une statue de Philippe VI au musée du Louvre, et de l'influence de l'art flamand sur la sculpture française.* Article publié dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXI, p. 218, 222, 228.

[2] Renan, *Histoire littéraire de la France*, t. XXIV, p. 264.

[3] De Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. 275.

[4] *Ibid.*

dont les membres furent de père en fils peintres en titre de la comtesse et de ses successeurs. Les comtes de Hainaut firent représenter sur les murs d'un de leurs châteaux, à Valenciennes, outre le *Jeu d'échecs*, le *Pas de Saladin* et le *Marché aux singes*, sujets qui indiquent une tendance marquée vers le réalisme. Dans la seconde moitié du quatorzième siècle, tous les rois et les comtes ont leur peintre en titre. Celui de Charles V, roi de France, est Jean de Bruges, dont le talent nous est connu par la Bible conservée à la Haye et par les célèbres tapisseries d'Angers, dont il fit les modèles; son mérite principal est d'avoir individualisé ses personnages, composé ses sujets d'une manière simple et animée, et d'y avoir introduit des fleurs et des feuillages d'un excellent effet. Il ne nous est rien resté de Jean de Hasselt, peintre en titre du comte de Flandre, Louis de Male, qui avait exécuté les portraits des comtes de Flandre dans une église de Courtrai, un tableau d'autel pour les Cordeliers de Gand et une image de Notre-Dame pour l'hôtel de Walle dans la même ville. Jean de Beaumetz et Jean Malouel, qui furent successivement peintres en titre de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne et comte de Flandre, ont été chargés de beaucoup de travaux importants, surtout pour la Chartreuse de Dijon. C'étaient des maîtres habiles. Mais comme on ne connaît aucune de leurs œuvres, il est impossible d'apprécier la nature de leur talent. Il en est autrement pour Melchior Broederlam. Melchior Broederlam, originaire d'Ypres, où il possédait une maison et résidait ordinairement, fut peintre en titre de Louis de Male et ensuite de Philippe le Hardi; sans faire ici l'énumération de tous les travaux qui lui furent confiés, nous rappellerons que le duc avait grande estime pour son talent, puisqu'il envoya d'Hesdin à son atelier d'Ypres Hugues de Boulogne, fils de son peintre en titre, pour s'y former à la peinture. Une autre preuve de l'estime du duc pour lui, c'est, outre ses dons et ses qualifications, l'envoi des deux retables de la Grande-Chartreuse qui furent conduits de Dijon à Ypres pour être peints par Melchior. Le duc alla visiter ce travail dans l'atelier de son peintre. Et lorsque plusieurs années plus tard l'œuvre fut achevée, une gratification considérable fut ajoutée à la somme promise. Les peintures exécutées par Broederlam sur les volets extérieurs de ces retables sont de la plus haute importance pour l'histoire de l'art. Elles permettent d'apprécier les caractères de la peinture flamande avant

les Van Eyck. On s'y retrouve, comme l'ont dit les critiques d'art, en pleine peinture flamande; tel personnage, par exemple le saint Joseph dans la *Fuite en Égypte,* ne déparerait pas dans un tableau des Téniers. L'écrivain allemand Waagen fait observer que ces panneaux « présentent, dans certaines parties, un réa- « lisme très-accentué et une vigueur de tons qui frise la crudité ». Il fait la même remarque au sujet de plusieurs tableaux de Bruges, qu'il considère comme datant de la seconde moitié du quatorzième siècle. Les historiens de l'*École flamande primitive,* Crowe et Cavalcaselle, insistent aussi sur la tendance réaliste qui distingue l'œuvre de Melchior Broederlam. Ce maître, qui vécut et travailla à Ypres jusqu'en 1410, est bien le prédécesseur, comme peintre flamand, des Van Eyck que l'on trouve à Gand en cette même année 1410. L'École flamande existait donc pour la peinture comme pour la sculpture antérieurement au quinzième siècle. C'est ce que nous voulions démontrer. Si le temps nous permettait de nous étendre sur la miniature, la démonstration serait plus évidente encore. Nous nous contenterons de signaler dans les bibliothèques de Paris, de Bruxelles, de la Haye et du château de Chantilly les manuscrits enluminés par Jean de Bruges, le peintre de Charles V, par André Beauneveu et par les frères de Limbourg pour Jean de Berry, et les miniatures de Jacques d'Hesdin ou d'Odin, et de plusieurs autres, qui, sans avoir le talent et l'originalité de ceux dont nous venons de citer les noms, étaient des hommes de métier très-habiles. Ils imitaient les maîtres, qui avaient créé un genre, où se discernent les caractères de l'art flamand. Pour la miniature aussi, il y avait, durant le quatorzième siècle, une École.

De tout ce qui précède, et des développements et des documents que nous avons donnés dans notre *Histoire de l'art,* il résulte que les tendances qui caractérisent l'art flamand se sont révélées dès les origines les plus lointaines, qu'elles s'accusent dans les monuments du douzième et du treizième siècle, à mesure que l'art se développe, et qu'au quatorzième siècle, au milieu du grand mouvement artistique qui se produit en France et en Flandre, elles se manifestent nettement dans les œuvres des sculpteurs, des peintres et des miniaturistes, et qu'avec les Jean de Bruges, les André Beauneveu et les Melchior Broederlam, elles ont formé école. Voilà les origines de l'art flamand.

A ceux qui viennent dire : L'École flamande est née à Tournai, à Liége, à Gand, à Bruges, nous répondons par le mouvement artistique qui s'est produit identique dans l'ensemble des cités et de la région. Toutes les villes ont contribué à sa formation.

D'autres soutiennent, avec Waagen et les Allemands, et avec Crowe et Cavalcaselle, que l'École flamande des Van Eyck est fille de l'École rhénane, parce qu'il n'y avait pas alors d'autre école d'où elle pût sortir. Nous leur avons répondu d'avance, en esquissant l'histoire de l'École flamande avant le quinzième siècle. Et s'ils insistent, nous rappellerons que l'on ne connaît aucun peintre florissant sur les bords du Rhin au quatorzième siècle, en dehors d'un maître Guillaume, dont la vie et les œuvres n'ont rien d'authentique; que les œuvres de l'École rhénane remontant à cette époque présentent un caractère tout différent des tendances révélées par les peintures des Flamands, et qu'enfin la situation politique interrompait ou diminuait à cette époque les relations entre les Pays-Bas et l'Allemagne. Quelques-uns inclineraient à croire que l'influence italienne, et tout spécialement celle de l'École siennoise, s'est fait sentir en Flandre peut-être par les rapports qui ont pu s'établir avec la cour des papes à Avignon. Nous ferons remarquer, à ce sujet, que la vivacité d'expression, le goût délicat et l'harmonie brillante dans le coloris, qui sont les caractères de l'École siennoise, n'offrent rien de commun avec le genre de l'École flamande. Et nous ajouterons que jusqu'ici nous n'avons trouvé dans les documents que nous connaissons, ni dans ceux qu'a publiés le savant historien des *Précurseurs de la Renaissance* et de l'*Art à la Cour des papes*, le nom d'aucun artiste de la Flandre allant étudier et travailler en Italie ou à Avignon avant le quinzième siècle, en dehors d'un certain nombre de tailleurs de pierre ou de sculpteurs qui furent appelés à Milan en 1387 et les années suivantes pour la construction de la cathédrale [1].

Il en est tout autrement pour la France; les provinces de Flandre, d'Artois et de Hainaut n'avaient point cessé de dépendre, pour l'ensemble de leur territoire, de la couronne de France; la Flandre

[1] En 1399 et 1400, Jacques Coene, enlumineur à Paris, est appelé à Milan pour les travaux de la cathédrale. Et dans les premières années du quinzième siècle, Jean Pot, orfèvre de Douai, travaille à Avignon, et Jean Princedale, qui avait été l'un des compagnons de Sluter à Dijon, construit le château de Chambéry.

wallonne lui fut même rattachée directement de 1305 à 1369. Les comtes de ces provinces, alliés à la famille royale par les liens du sang et les relations politiques, exerçant de hautes fonctions à la cour et possédant à Paris de somptueux hôtels, résidaient souvent dans cette ville et y donnaient des fêtes, pour lesquelles s'exécutaient des travaux artistiques. Un grand nombre de sculpteurs et de peintres flamands allaient s'établir à Paris. Ce sont, dans la première moitié du siècle, Jean Pépin, de Huy, Jean de Lampernesse, Jean de Namur et Pierre de Bruxelles; et dans la seconde moitié, Jean de Bruges, André Beauneveu, Jean de Liége et l'enlumineur Jacques Coene, de Bruges. Plusieurs d'entre eux et d'autres exécutaient des travaux à Rouen, à Angers, à Orléans, à Bourges, à Troyes, et surtout à Dijon, mêlés souvent à des artistes français. Il dut résulter de ces rapports, de cette compénétration, une influence de l'art français sur l'art flamand, et réciproquement. La sculpture française, si grande au treizième siècle, s'était affadie au commencement du quatorzième; et elle se retrempa après 1350 par le contact avec des artistes comme André Beauneveu, Jean de Marville et Nicolas Sluter. De son côté, la sculpture flamande, par suite de son contact avec la France, gagna en souplesse, en élévation et en fini. Toutefois nous croyons qu'il ne faut point s'exagérer l'importance de cette influence réciproque. Pour nous, comme l'art français et l'art italien, l'art flamand, qui forme une École à partir du milieu du quatorzième siècle, est autochthone.

Le chanoine Dehaisnes,
Président de la Commission historique du département du Nord, Correspondant du Comité.

X

QUELQUES MOTS SUR L'ART DÉCORATIF

ET SUR LES NOUVELLES ÉCOLES CRÉÉES EN VUE DE L'INSTRUCTION QUI DOIT Y CONDUIRE.

Lorsque la création de l'École nationale de Nice fut décidée en principe, et quoique son programme d'études fût exactement le même que celui des Écoles dites des Beaux-Arts, je crus devoir insister auprès du ministre pour que cette nouvelle École portât de préférence le titre d'École nationale d'Art décoratif.

Ce sont les raisons qui ont motivé cette insistance que je vais vous exposer ici, et sur lesquelles j'appelle toute votre attention, tant elles me semblent dignes d'intérêt.

L'art est-il décoratif? et pourquoi? En vous citant quelques analogies qui donnent de la clarté et de la force à mon raisonnement, j'indique par elles la réponse à ma question.

Si je vous dis, par exemple : Le gaz éclaire, le feu chauffe, il y a là des évidences de fait devant lesquelles il faut bien s'incliner; si j'ajoute : Les mères aiment leurs enfants, quoique nous ayons vu tout dernièrement quelques exceptions à cette règle, vous me répondrez sûrement : Quoi de plus naturel? Et enfin, si je m'écrie : Dieu est bon, votre réponse ne se fera pas attendre, et sans hésiter, vous me direz : S'il n'était pas bon, il ne serait pas Dieu.

Il en est de même de l'art, Messieurs; l'art est décoratif parce qu'il ne saurait être autrement.

Qu'est-ce donc que l'art décoratif? C'est l'art, l'art tout entier, agissant dans sa plénitude, remplissant la fonction qui lui est dévolue, sa fonction enfin, qui est de toutes les fonctions, il faut le dire, la plus louable et la plus glorieuse, étant la plus utile. Je le répète, la plus glorieuse et la plus utile, puisque l'art est non-seulement l'agent le plus actif de la civilisation, mais encore la source la plus vive des richesses d'un pays.

Voltaire a dit : « Tout peuple qui ne cultive pas les arts est condamné à rester inconnu. »

C'est qu'en effet l'art est le complément de toutes choses; sans art, la matière reste ce qu'elle est : terre, bois, pierre ou marbre, or, argent ou plomb, matière précieuse ou sans valeur; que l'artiste y concentre son attention, qu'il lui communique l'art qui est en lui, la forme idéale qui est l'objet constant de ses recherches et de ses rêves, l'étincelle de vie enfin, et cette matière, quelque infime qu'elle puisse être, va acquérir un prix inestimable.

Le domaine de l'art est sans bornes; je ne saurais mieux, pour vous en indiquer le principe, l'étendue et aussi le mouvement constant, que de comparer l'art à cette échelle mystérieuse que Jacob vit en songe, échelle qui, de la terre, s'élevait jusqu'au ciel, et que montaient ou descendaient les anges de Dieu. Ce n'est que lentement que l'art en gravit les échelons, animant d'abord les choses les plus usuelles; puis il va grandissant et se fortifiant, suivant pas à pas l'esprit humain dans sa marche, dans ses progrès et ses diverses évolutions.

Si l'esprit se perfectionne, l'idéal de l'artiste s'élève, et le perfectionnement de la forme et de l'idée en est la conséquence; si, au contraire, l'esprit s'en va, si la matière, si les intérêts dominent, l'art perd aussitôt ses ailes, rampe et s'obscurcit jusqu'à des temps meilleurs.

Si nous examinons à quelles époques et dans quelles contrées l'art a brillé de son plus vif éclat, en tenant compte de la succession des temps et de la situation plus ou moins avancée où se trouvait alors l'art, nous sommes obligés de reconnaître que ce n'est qu'aux époques et dans les contrées où la nation s'était elle-même élevée dans la civilisation, quand la femme avait recouvré une partie de sa dignité, quand toutes les pensées convergeaient au même but, quand les âmes poursuivaient le même idéal.

En vue de la vie future, de l'immortalité de l'âme qui était leur pensée constante, leur foi, les Égyptiens, pour conserver intacte cette précieuse momie, dans laquelle l'âme, au terme de son voyage et de ses purifications, devait se réintégrer, pour lui constituer la demeure où elle pouvait de temps en temps se réunir à elle, en attendant la fin de ses pérégrinations, les Égyptiens, dis-je, ont édifié ces constructions immenses, ces pyramides colossales où repose en paix le corps embaumé, à l'abri de toutes profanations, tant les difficultés pour arriver au lieu sacré avaient été multipliées.

L'art, quelque incomplet qu'il fût encore en Égypte, n'y a pas pris naissance.

Quel peuple a précédé les Égyptiens? A quel degré l'art s'y est-il manifesté? Nous l'ignorons encore; ce que nous savons bien, c'est que tout s'enchaîne et s'enchevêtre, pour ainsi dire, et que ce n'est que lentement que se constitue le progrès. Toujours est-il que les monuments qui sont arrivés jusqu'à nous font foi d'un art qui n'est pas sans intérêt. Les spécimens d'architecture et de sculpture que nous connaissons en donnent des preuves convaincantes.

En effet, l'extérieur des monuments est couvert de bas-reliefs et d'incrustations remarquables, taillés dans la pierre même; ils racontent les hauts faits du souverain auquel ils sont destinés, ses victoires et ses conquêtes, ainsi que les fêtes et les cérémonies populaires auxquelles elles donnèrent lieu.

Sur les parois des salles, se déroulent les peintures et les bas-reliefs qui nous disent la vie intime du mort, les usages et coutumes de son peuple, les travaux auxquels il se livrait, et enfin, tout près de lui, non-seulement les images les plus fidèles de ce qui fut le souverain en son vivant, mais enfin tous les objets d'art décoratif qu'il avait aimés, vases, bijoux, etc., etc.

Mission admirable à tous les points de vue que celle de l'art; sans son concours, que saurions-nous en effet de ce grand peuple si artiste déjà et dont les travaux ont tant contribué, quoi qu'en disent les Grecs, à cet épanouissement de l'art dont ceux-ci voudraient posséder seuls la gloire, comme si ce n'était pas assez de l'avoir amené à la plus haute perfection qu'il ait jamais atteinte, d'être encore, tant de siècles après, le point de mire des artistes de toutes les nations et les seuls modèles offerts à la jeunesse?

Peut-on nier que l'art égyptien fût essentiellement décoratif?

Quel fut l'idéal du peuple grec? la beauté! La forme humaine lui semblant la plus belle et la plus digne pour représenter ses dieux, toutes ses institutions tendent à donner au corps sa forme la plus parfaite. Son climat, sa constitution, sa politique, l'éducation générale vont encore favoriser ce penchant. Le dessin est enseigné à tous dès le jeune âge, non le dessin dit art d'agrément, qui nous a retardés d'un siècle, mais le dessin créateur de toutes choses.

Le peuple entier devient artiste, toutes ses aspirations se concentrent là. Qu'il paraisse une œuvre, le peuple, la nation, à bon droit, en est juge; et si le peuple en est satisfait, l'artiste est porté en triomphe; la mère montre à ses enfants le triomphateur; l'allégresse est générale.

Que n'est-on pas, en effet, en droit d'espérer d'un dieu aussi bien représenté; et comment se pourrait-il faire qu'il fût défavorable! Et d'un autre côté, quels efforts n'est-on pas en droit d'attendre d'un artiste ainsi acclamé, fêté par tous et, de plus, loué et couronné par Périclès, leur chef aimé, protecteur si éclairé des arts! Ce fut sous son administration que vécurent ces sublimes artistes dont quelques-uns seulement sont connus : Polyclète, Scopas, Myron et le grand Phidias, qui, tout en produisant ses admirables travaux du Parthénon, élevait à Minerve cette statue merveilleuse, œuvre d'art particulièrement décorative et je pourrais même dire industrielle, puisque l'or, l'argent et l'ivoire y furent employés.

Le Parthénon n'est-il pas tout entier une œuvre décorative; et l'art n'a-t-il pas, par cette œuvre, gravi le dernier échelon de cette échelle mystérieuse dont je vous parlais plus haut?

Et si nous considérons leurs arts décoratifs usuels, jusqu'où ne les ont-ils pas conduits? Si, comme nous l'avons vu et comme nous allons le voir, l'art décoratif embrasse l'art dans sa plénitude, s'il est celui pour lequel l'artiste doit faire le plus d'efforts, qui demande l'instruction la plus complète, le plus vif sentiment du beau, la perception la plus intime, la plus profonde, des sujets à traiter; si, de même que la femme complète l'homme, l'art doit compléter l'objet avec lequel il s'associe, quelle mission peut être plus noble, plus haute, plus utile à l'humanité?

Nos grands artistes d'autrefois, peintres ou sculpteurs, en comprenaient si bien la portée que c'était à ces grands travaux décoratifs que tendait toute leur ambition. Décorer le temple, glorifier le dieu, entrer en communion avec l'architecte pour compléter son œuvre, en rendant plus saisissante et plus expressive la haute signification qu'il y avait attachée, tel était le but, telle était la gloire qu'ils poursuivaient.

Et ces grands artistes ne croyaient pas remplir toute leur mission s'ils ne pouvaient dépenser sur le travail entrepris tout ce qu'ils

possédaient en eux de science, d'habileté et d'art ; aussi ne considéraient-ils leurs travaux de chevalet, où ils n'avaient d'autre préoccupation que leur caprice, leur fantaisie, que comme un délassement de leurs travaux de prédilection.

« Je me repose, je m'amuse », disait Raphaël en créant ces admirables vierges que nous connaissons et admirons tous.

C'est qu'en effet, autre chose est de répondre à des exigences multiples imposées tant par la splendeur du temple que par la hauteur de l'idéal à atteindre; autre chose, d'obéir simplement à sa pensée du moment et sans autre préoccupation.

Je veux bien admirer avec vous les œuvres de ces peintres capricieux, soucieux de confort et n'obéissant qu'à eux-mêmes, chaque fois que sortiront de leurs mains des œuvres de mérite; mais je ne saurais les comparer à ces artistes courageux qui, regardant l'art comme une mission sociale, le poursuivaient dans sa sphère la plus élevée et y concentraient toute leur âme.

Ainsi fut toute cette pléiade d'artistes de la Renaissance, pléiade que dominaient Raphaël et Michel-Ange, ces deux grands décorateurs du Vatican. Vous les citer tous demanderait beaucoup de temps; mais on peut dire qu'ils ont tous suivi la même voie. On peut affirmer aussi qu'aucun d'eux ne croyait déroger à l'art, comme la plupart de nos artistes actuels, en consacrant une partie de leur talent à des choses d'une utilité plus générale.

Sanzio lui-même, le divin artiste si recherché et si fêté de son temps, n'a-t-il pas, de la hauteur de son génie, répandu sur nos industries les mêmes trésors d'habileté, de richesse de composition, d'harmonie et de grâce qu'il avait dépensés dans ses sublimes travaux?

Les vingt-deux cartons qu'il a dessinés et peints pour les manufactures de tapis d'Arras, les nombreuses compositions qu'il a faites ou dirigées, tant pour les émaux de Faenza que pour les marquetteries de Vérone et les vitraux de Marseille, les dessins nombreux qu'il a livrés aux orfèvres et aux fabricants de meubles de Rome en sont la preuve la plus évidente.

Au fur et à mesure que Raphaël s'élève et comprend mieux les devoirs qui incombent à l'artiste, c'est-à-dire, répandre l'art et civiliser par l'art, vous le voyez encourager les efforts de tous les artistes, devinant les penchants de chacun, leur créant le travail

qui convient le mieux à leurs facultés et où il sait qu'ils pourront se rendre utiles.

C'est ainsi qu'il envoie à Arras Van Orley et Coxie de Malines, pour surveiller, aider au besoin à l'exécution en tapisserie de ses cartons, et qu'il invente, crée, pour ses nombreux élèves et amis, cette ornementation dite : les Grotesques, qui a été depuis la source, le principe de tant de décorations variées et charmantes.

Heureux temps, où l'éducation artistique se trouvait complète, où tous étaient prêts à la lutte, où chacun était digne et capable d'incarner l'idéal. Pour ces artistes géants, aucun moyen n'était dédaigné ; ils savaient bien que, comme le soleil d'une guenille peut faire un manteau de roi, l'art, d'un peu de boue, peut créer un chef-d'œuvre. Ces géants ont disparu ; et, depuis, l'art est allé s'amoindrissant, s'émiettant, chacun de nous en poursuivant une parcelle qui va s'émiettant encore. Jusqu'où irons-nous dans cette voie d'amusette?

Chose très-bizarre, inexplicable : comment a-t-il pu se faire que ces exemples partis de si haut, suivis avec tant de succès et si longtemps en France, succès qui ont acquis à notre pays cette supériorité notoire, cette suprématie avouée par toutes les nations et qu'elles nous envient tant aujourd'hui ; comment s'est-il fait, dis-je, que ces exemples aient été si vite oubliés ; et comment a pu naître cette déconsidération générale pour des travaux qui ont illustré l'époque de la Renaissance, qui pendant tant d'années ont fait notre gloire, et dont le prestige est assez brillant, quoique amoindri, pour suffire encore à faire rechercher nos produits sur tous les marchés du monde?

Nos bouleversements, si souvent répétés, nos révolutions en ont sans doute été une des causes ; mais l'État, mais la direction des Beaux-Arts a-t-elle fait le nécessaire pour entretenir les saines traditions et maintenir l'art dans cette voie féconde ?

Qu'a-t-elle tenté depuis un siècle pour empêcher cette désertion de l'art décoratif, des arts décoratifs?

Je ne sais qui, le premier, a prôné, préconisé la fameuse devise de l'art, de l'art pour lui-même et pour lui seul, devise qui est encore dans tout son éclat parmi nos artistes et dans nos Écoles des Beaux-Arts, quoique un cours d'art décoratif y ait été introduit.

Ce penseur, ce philosophe a émis là une idée fatale à son pays

et à l'art même. L'État, en lui donnant une double consécration, tant par la création de ses écoles dites des Beaux-Arts que par la création du Salon annuel pour lequel il réserve toutes ses tendresses, toutes ses générosités, toutes ses récompenses, y compris ses titres honorifiques, etc., etc., a donné à l'art décoratif le coup de grâce.

En effet, quel est aujourd'hui l'idéal de tout étudiant en art? Quelle est sa plus douce perspective? être reçu au Salon et vivre à Paris.

A peine a-t-il touché un pinceau qu'il essaye d'en forcer la porte. Je n'ai pas besoin de vous dire qu'une fois la porte ouverte, et elle se franchit facilement, l'étudiant se hâte de quitter l'école, et même toute étude autre que celle qui lui a réussi.

A partir de ce jour, cet artiste breveté, enrégimenté dans la compagnie de l'art pur, professe un souverain mépris pour tout collègue qui se laisse aller à des travaux utiles; et cela s'explique, le Salon ne recevant parmi ses élèves que les œuvres d'art qui ne portent pas le moindre cachet d'utilité; il se gardera donc bien de manquer à cette consigne de l'art pour l'art, et cela d'autant plus qu'il sait que désormais une part du budget des Beaux-Arts lui appartient, et qu'en la réclamant chaque année, il ne fait qu'user de son droit.

A chaque exposition, espérance nouvelle; s'il est malheureux aujourd'hui, peut-être sera-t-il heureux demain; et avec l'aide de quelques amis se prêtant mutuellement main-forte, pourquoi n'arriverait-il pas aux honneurs et par suite à la fortune?

Allez donc, devant cet avenir si brillant et si facile, que l'État fait ainsi miroiter à leurs yeux, parler à ces jeunes gens des trois arts et des fortes études nécessaires pour devenir un artiste sachant utilement tirer un parti de ses études au point de vue décoratif! Vive l'art pur, pur de toute mésalliance, qui se contente de peu et qui a sur l'art décoratif cet avantage précieux, qu'il peut être cultivé chez soi, au coin de son feu ou en se promenant, et sans autre préoccupation que celle d'abonder dans le goût du jour et de trouver un sujet assez excentrique, soit par sa composition, soit par son effet, pour attirer à soi l'attention du public; travail qu'il peut quitter et reprendre à son gré, suivant son désir et suivant que la Muse de l'inspiration semble plus ou moins lui sourire!

Et que résulte-t-il de ceci? C'est que nous manquons totalement le but que nos nouvelles institutions cherchent à atteindre. Il n'y a de changé que le programme; tout se passe comme ci-devant, dans nos écoles ; les élèves qui n'aspirent pas aux récompenses se dispensent volontiers d'en suivre les cours; ceux qui sont plus ambitieux se contentent d'y faire acte de présence ; et il en sera ainsi tant que les aspirations de la jeunesse resteront les mêmes, c'est-à-dire n'auront d'autre visée que l'art pour l'art et le Salon annuel qui en est le sanctuaire.

A mon sens, rien de plus fatal, car nos écoles, qui devaient, pour réaliser les intentions des fondateurs, donner à la France un certain nombre d'artistes capables d'aider à l'expansion de l'art, de relever nos industries et de contribuer ainsi et en même temps à la richesse du pays, ne font et ne feront que centupler, sans autre profit pour lui, les parasites ordinaires du budget des Beaux-Arts.

Les écoles sont organisées aujourd'hui dans les meilleures conditions, c'est donc un grand pas de fait; elles doivent, elles peuvent produire des sujets capables; mais il faudrait pour cela aviser aux moyens de les y retenir, et non de les en éloigner.

Le Salon annuel, protégé, encouragé par l'État, comme le poulpe aux cent tentacules, attire à lui, sans espoir de retour, les élèves les mieux doués de nos écoles, et ne laisse à l'industrie que les fruits secs et les pauvres diables qui, pressés de gagner leur pain, ne peuvent faire que des études incomplètes.

Qui veut la fin veut les moyens.

Les moyens, nous les avons; sachons avoir la fin. — Et que faudrait-il en somme pour cela? Désabuser le public de cette opinion fausse, que l'artiste ne peut venir à bout de créer une œuvre excellente s'il n'est dégagé de tout bien terrestre, car c'est là un préjugé menteur, l'artiste a besoin, au contraire, d'un sentiment qui le surexcite.

Le génie n'est-il pas fait de difficultés vaincues? N'est-ce pas alors qu'il a rencontré le plus d'obstacles à surmonter que Raphaël s'est élevé le plus haut dans son art? et ne serait-ce pas faire injure au génie que d'admettre qu'en lui assignant une mission morale et sociale, on puisse mettre un obstacle à son développement?

C'est le contraire qui est vrai; et je suis, sur ce point, d'accord avec deux hommes dont l'opinion est à considérer : avec M. Dela-

borde, quand il dit : « En appliquant son art à l'industrie humaine, l'artiste, loin d'abaisser sa mission, la grandit, » et avec le savant Littré, dont voici les propres paroles : « La devise de l'art pour l'art est l'expression désespérée de natures artistes qui n'entendent plus l'écho leur répondre. »

J'ai montré quelle était la raison d'être de l'art, quelle était son essence, sa véritable fonction. — Disons que l'organisation de nos écoles prouve non moins péremptoirement que l'État a entrevu que l'art pour l'art ne donnerait jamais les résultats qu'il en avait espérés.

Qu'attend-il donc pour agir? S'arrêter en si beau chemin, ne pas donner à l'enseignement nouveau toutes les conséquences qu'on est en droit d'attendre, serait un crime de lèse-nation.

Couronner l'œuvre si bien commencée s'impose donc.

Les artistes, depuis quelques années, ont prouvé que, tout en cultivant l'art, en produisant des œuvres fort aimables, ils s'entendaient très-bien à gérer leurs intérêts. Nul moment ne serait donc plus propice pour leur dire : Les portes de nos écoles et de nos Musées vous resteront ouvertes à tous, et vous pourrez en user à votre convenance; liberté complète vous sera laissée désormais; le Gouvernement vous a suivis longtemps avec le plus vif intérêt, et il ne le regrette pas, puisqu'il a aidé vos talents à éclore, mais il a compris qu'il y avait mieux à faire.

Perdre sa suprématie artistique menacée et que vous ne savez défendre, serait l'anéantissement de la France; c'est à la maintenir que vont tendre désormais tous nos efforts; et c'est à ce but, qui nous touche particulièrement tous, que les sommes affectées aux Beaux-Arts seront, à partir de ce jour, employées.

L'éducation publique est à faire, et ce n'est pas peu de chose, nous avons des monuments à construire et à décorer, nos manufactures à entretenir, à accroître et à faire prospérer de façon qu'elles puissent servir d'exemple à l'industrie; nous avons des fêtes à organiser et même des encouragements à donner aux artistes qui voudront nous venir en aide dans la voie nouvelle que nous allons inaugurer. Organisez-vous à votre guise, Messieurs; nous, Gouvernement, dont le devoir est d'être à tous et non à quelques-uns, nous sommes disposé à admettre désormais dans les Expositions que nous comptons faire, toutes les manifestations de l'art, quelles qu'elles soient, manifestations qui seront soumises à des

jurés compétents et récompensées suivant leur mérite. Ces Expositions, suffisamment éloignées pour donner aux artistes le temps de mûrir leur œuvre, seront partielles ou générales, suivant ce que l'expérience nous dictera. Ainsi cesserait, soyez-en persuadés, Messieurs, ce préjugé qui a été si funeste, et à l'art, et à nos industries artistiques, en même temps que cesserait cette injustice criante, qui a duré trop longtemps, de ne favoriser que certains artistes et de laisser de côté certains autres dont les œuvres ne sont pas moins estimables pour être plus utiles à la nation.

Est-ce à dire que l'incarnation du beau sera moins recherchée et que la poursuite de l'idéal sera moins vive? Non, assurément, car c'est un besoin qui s'impose à certaines âmes. Ouvrir à ces privilégiés le champ si vaste de l'art décoratif, en prolonger indéfiniment les horizons, en exalter la puissance, ne sera-ce pas, au contraire, seconder leur imagination et susciter les occasions de déployer leur génie?

Raphaël fut-il moins sublime dans ses cartons destinés à être reproduits en tapisserie?

Mantegna fut-il moins admirable dans cette série de cartons qu'il a faits pour le même but et auxquels il a consacré plusieurs années? Ne les considérait-il pas lui-même comme son œuvre la plus aimée et l'une des plus importantes?

Ghiberti ne poursuivait-il pas l'idéal, et n'en a-t-il pas donné la preuve dans ses portes du Baptistère de Florence?

Luca della Robbia, dans ses faïences, etc.?

Et parmi les artistes français, nos contemporains, Rude et Etex, furent-ils inférieurs à eux-mêmes lorsqu'ils exécutèrent leurs splendides bas-reliefs de l'Arc de l'Etoile? Pensez-vous que le peintre Delacroix se soit amoindri par son plafond de la galerie d'Apollon, Flandrin par ses peintures de Saint-Germain des Prés, Baudry par sa décoration de l'Opéra, Lehmann par celle du Palais du Luxembourg, Léon Cogniet par ses panneaux de l'Hôtel de ville? Barye, dont la plupart des travaux étaient destinés à diverses industries, n'est-il pas considéré comme un de nos plus grands sculpteurs? La plus belle fontaine de Paris, je parle de celle de la place Louvois, n'est-elle pas l'œuvre du sculpteur Klagmann? Le dessinateur Liénard n'est-il pas l'auteur des splendides grilles du parc Monceau?

J'en pourrais citer bien d'autres.

Ainsi cesserait cet assaut du Salon, qui a cet inconvénient particulièrement grave, qu'il détourne toute la jeunesse des études sérieuses et nécessaires, et qui, se répétant chaque année, entretient d'espérances folles nos jeunes artistes; je dis folles, car, parmi les aspirants, combien peu d'élus!

Et alors que faire? Pendant cette poursuite d'un succès au Salon, tant qu'a duré l'espérance, ces aspirants se sont de plus en plus écartés des études qui conduisent à l'art décoratif, à l'art appliqué à l'industrie, où ils auraient pu rendre des services; ils s'en sont écartés, dis-je, d'autant plus qu'ils professaient pour l'art utile un certain mépris, et ils se sont rendus ainsi de plus en plus incapables d'être utiles à eux-mêmes et au pays.

Conséquences incalculables.

Autrefois, Messieurs, les artistes possédaient un métier; ils ne faisaient pas de la peinture leur gagne-pain exclusif comme aujourd'hui; ils étaient, ou sculpteurs, ou architectes, ou orfèvres, ou émailleurs, ou ciseleurs, ou mosaïstes, etc., ce qui ne les a pas empêchés de devenir des peintres de mérite et de s'élever dans le beau, dans l'idéal, autant, sinon plus, que les adeptes si déterminés et si exclusifs de l'art pour lui seul.

Et voyez-vous jusqu'où nous ont conduits ce fatal préjugé et l'éducation qui en a été la conséquence? C'est qu'il a bien fallu prendre parmi ces artistes dévoyés les professeurs qui devaient guider la jeunesse; étonnez-vous donc si nos écoles ont continué les mêmes errements!

S'il est difficile d'enseigner ce qu'on ignore, l'est-il moins d'inculquer à la jeunesse l'amour de ce qu'on a toujours dédaigné?

Tel père, tel fils.

Nos écoles spéciales même, celles créées en vue d'une industrie locale, ne forment plus de dessinateurs.

Depuis l'obligation du certifiat d'aptitude, l'inconvénient du professeur incapable s'est amoindri; mais, parmi ceux-là, combien sont imbus des mêmes idées! Aussi l'entrain est-il resté tel du côté de l'art dit pur, je veux dire du Salon, et jusqu'ici rien n'a pu rompre le courant; nos écoles, comme ci-devant, sont abandonnées, et le Salon n'est pas moins suivi.

Qui donc voudrait se plier aujourd'hui aux exigences de la fabrication?

Qui donc se soucie de la convenance, des diverses appropriations de l'art aux matières qui devront être employées, aux objets qui devront en porter l'empreinte?

L'anarchie est complète; chaque industrie, par suite de cette insouciance, perd fatalement le caractère artistique qui lui est propre.

S'agit-il de décoration, d'un plafond par exemple? Le peintre fait son travail chez lui, se contentant des dimensions qui lui sont indiquées par l'architcte; et il est arrivé ceci, il y a quelques années : c'est qu'un plafond exposé au Salon, œuvre d'un artiste d'un talent reconnu, n'a pu être mis en place, la toile se trouvant de 60 centimètres trop grande tout autour.

Du caractère de l'architecture, de la décoration sculpturale et picturale au milieu de laquelle son travail serait placé, n'est-on pas en droit de croire que ce peintre n'a naturellement pas pris le moindre souci?

J'ignore si la somme a été touchée; ce que je sais, c'est que la peinture attend, sur son rouleau, qu'une salle lui soit construite *ad hoc*.

S'agit-il de peintures pour tapisseries, pour faïences, porcelaines, soieries, etc., etc.? A quoi bon s'enquérir des moyens dont ces industries disposent? Chacun fait sa petite besogne à son aise et comme il l'entend. Et il en est de même pour toute industrie artistique quelconque; on fait précisément fi de la qualité décorative qui est la plus indispensable, et qui en somme prouve l'artiste, c'est-à-dire la parfaite convenance de la forme, de la couleur, des moyens d'exécution propres à l'objet à décorer.

Un travail fait avec si peu de conscience, si peu d'amour, si peu de respect de soi-même, ne saurait être considéré comme une œuvre d'art; et si cela doit durer ainsi, comment nos industries pourront-elles se relever?

Il est urgent, Messieurs, de réagir et de restituer à l'art utile, et le prestige dont il a joui si longtemps, et la considération qui lui est due.

Deux sociétés représentent actuellement les diverses manifestations de l'art :

La Société des artistes français,

L'Union centrale des arts décoratifs.

Toutes deux ont le même objectif, toutes deux sont à la recherche

du beau, de l'idéal; l'une étudie la nature dans son milieu, dans ses effets les plus réels et les plus intimes, n'ayant, pour ainsi dire, d'autre pensée, d'autre préoccupation que de les saisir de plus près.

(*Impressionner le public par le rendu de l'effet, tel est aujourd'hui son critérium.*)

L'autre étudie la nature surtout dans sa structure, tant générale que particulière.

(*Chercher le caractère est son devoir, simplifier est sa loi.*)

Sa mission n'est pas d'imiter la nature, mais de l'interpréter, non-seulement en raison des exigences décoratives qui sont multiples, exigences de place, de lieu, de coloration, mais encore des exigences des matières employées et aussi de l'application et de la fabrication.

De plus autorisés que moi au point de vue esthétique vous diront le plus ou moins de mérite attaché à la poursuite de ces deux choses : *imitation, interprétation.*

Je constate simplement ceci : c'est que, des deux côtés, de grands efforts ont été faits, et que des travaux admirables en sont sortis.

Il serait donc de toute justice que désormais les uns et les autres fussent compris dans la répartition des gracieusetés du Gouvernement; il serait de toute justice que toutes ces œuvres marquées du sceau du génie, *lors même qu'elles seraient entachées d'utilité,* ne soient plus exclues des expositions de l'État, et que le degré de talent que chacune de ces œuvres comporterait fût reconnu publiquement et récompensé suivant ses mérites.

Soit que les travaux de décoration manquent, soit que l'État ou les particuliers ne puissent y consacrer les sommes nécessaires, nos grands artistes subissent les entraînements du jour. Ils savent toutefois que l'art décoratif est le but suprême de l'art, et ils y reviendront naturellement; mais où cette mesure sera particulièrement efficace, c'est en attirant à l'art décoratif les quinze ou vingt mille artistes qui, inutiles actuellement dans la voie où ils sont entrés, et trouvant dans les mille et un éléments dont l'art décoratif se compose, celui ou ceux qui se prêteraient le mieux à leur tempérament, à leurs goûts et à leurs études, viendraient aussi, et alors utilement pour eux et fructueusement pour la nation, coopérer à la réhabilitation de cet art qui, depuis plusieurs siècles, constitue notre supériorité sans conteste, et dont la perte serait plus funeste encore pour le pays que la perte de nos deux provinces.

A toutes les raisons que je viens de vous soumettre pour motiver mon choix du titre d'art décoratif pour nos écoles, j'ajoute celle-ci : Les Beaux-Arts ne se composent pas seulement de l'architecture, de la sculpture et de la peinture, mais encore de la musique et de la poésie, qui n'y sont pas enseignées.

Ce titre de Beaux-Arts qui leur est appliqué ne s'explique donc que par l'usage.

Art décoratif est la dénomination vraie, attendu qu'elle explique en même temps, et la fonction générale de l'art, et l'enseignement qui est donné dans nos écoles.

Il a de plus ce bon côté pour les familles, c'est qu'elles savent ainsi que leurs enfants n'y apprendront pas seulement à barbouiller une toile, comme elles disent, mais encore qu'ils y auront appris un métier par lequel, devenus hommes, ils sauront se rendre utiles à la société et trouver à se suffire à eux-mêmes.

CHABAL-DUSSURGEY.
Directeur de l'École d'Art décoratif, à Nice,
Membre non résident du Comité.

XI

NOTE

SUR LA DEMEURE A BOURGES ET SUR LA FEMME DE POL DE LIMBOURG.

M. le comte de Maussabré nous a signalé, d'après l'inventaire des titres de la maison de Bourbon publié par M. Huilhard-Breholles (p. 1355, cote 52), « une ancienne maison de Bourges donnant d'une part devant l'église Notre-Dame de la Fichault, d'autre part en une rue devant l'hostel de Jehan Harpin. Cette maison, jadis donnée par le duc de Berry à son peintre Pol, natif d'Allemagne, avoit esté ensuite occupée injustement par André Le Roy, second mari de la femme dudit peintre. Le 1er février 1434 (nouveau style), Charles VII (sept) étant à Bourges donna cette maison à son cousin le duc de Bourbon. »

Cette indication emprunte un supplément d'intérêt à ce que c'est à Pol de Limbourg et à ses frères qu'on attribue les miniatures des très-riches Heures du duc de Berry, appartenant à Mgr le duc d'Aumale, l'un des plus beaux manuscrits qui existent, selon M. de Montaiglon[1], et le roi des livres d'Heures du duc de Berry, dit M. Léopold Delisle, qui en a publié[2] une notice accompagnée de planches héliographiques. Est-il possible de déterminer la situation de cette maison, et le nom de cette veuve du peintre Pol remariée à André Le Roy?

André Le Roy, seigneur de Villeneuve-sur-Cher, conseiller du Roy et correcteur en sa chambre des comptes à Paris, fut marié deux fois. Du premier mariage il eut un fils, Anthoine Le Roy, et du second une fille, Catherine Le Roy, qui épousa Pierre Chevrier, escuyer, seigneur de Villeneuve-sur-Cher. Nous connaissons le nom de sa seconde femme seulement; c'était une demoiselle de Charpeignes, nièce de Martin Gouges de Charpeignes, évêque de Clermont et chancelier de France. Rien ne nous indique laquelle était veuve du peintre Pol.

Deux pièces sur parchemin, conservées jusqu'à ces dernières années au château de Villeneuve, contiennent, l'une, le testament d'André Le Roy reçu par Martin Quignon et Jehan Larcher, notaires au Châtelet de Paris, le 10 juillet 1468; l'autre, le testament d'Anthoine Le Roy, son fils, reçu par Jehan de Varzy, notaire à Bourges, le 15 février 1473.

On lit dans le testament d'André Le Roy :

« Et au surplus ledit testateur..... déclaira et ordonna... que la maison grant où est l'imaige Notre-Dame devant le cymetière et l'église de la Fichault à Bourges doit competter et appartenir à son fils maistre Anthoine..... Et pareillement l'ostel des Lombars en la rue sainct Supplice, pour ce qu'ilz sont venuz de par sa feue mère. »

Et plus loin :

« *Item,* si la fille dudit testateur faisoit question ou débat de la grant maison, qui est devant la Fichault, laquelle a esté bruslée, disant quelle estoit acquise et acquestée durant le mariage de sa

[1] *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris,* 1885, p. 70.
[2] *Gazette des Beaux-Arts,* mai 1884.

première femme et de luy, et que par ce elle y devroit avoir ung quart, ledit testateur respond qu'il lui semble qu'elle y doit avoir le quart. »

Et encore :

« *Item,* déclaira et ordonna oultre ledit testateur que l'ostel de la monnoye, tout ainsi qu'il se comporte du long et du lé, doit competter et appartenir à sa fille Katerine pour ce que monseigneur levesque de Cleremont lui donna en mariage à elle et à ses hoirs. »

Le testament d'Anthoine Le Roy, fils d'André, précise davantage :

« *Item,* je donne à messieurs les doyens et chappitre de Bourges une maison que j'ai en la paroisse de la Fichault, c'est assavoir une grande maison joignant à Bigot, à Loys Chenu, et par derrière devant la Rose. »

La Rose était l'enseigne d'une auberge située dans la rue de la Grosse-Armée. La maison dont il s'agit était donc située entre la rue de la Grosse-Armée et l'église de la Fichault, c'est-à-dire à peu près à la place occupée aujourd'hui par la maison de madame Pascault, rue Porte-Jaune, n° 6.

Comment cette maison, reprise par Charles VII et donnée par lui au duc de Bourbon en 1434, pouvait-elle appartenir à la famille Le Roy en 1468 ? Rien n'empêche de supposer qu'il y ait eu une transaction à ce sujet, et que moyennant une somme d'argent André Le Roy n'ait pas cessé d'en être propriétaire.

Il reste à examiner quel pouvait être le nom de famille de la première femme d'André Le Roy. Ce dernier, dans son testament cité plus haut, déclare « que lhostel des lombards situé rue Saint-Sulpice doit appartenir à son fils maistre Anthoine parce qu'il lui est venu de par sa feue mère ».

Les archives du Cher (C. 814) donnent « une foy et hommage fait a Charles duc de Berry pour lostel des lombars par Guillaume Baston en 1462. »

Ce Guillaume Baston était fils d'un autre Guillaume Baston, premier du nom, et de Jeanne Pellorde, lesquels ont transigé avec André Le Roy au sujet d'un moulin à Villeneuve le 16 septembre 1454. (Voir l'*Histoire de Berry* de La Thaumassière, livre XI, chapitre XL, page 947.) La première femme d'André Le Roy n'était-elle pas fille de Guillaume Baston, premier du nom, et de Jeanne Pellorde, et n'a-t-elle pas transmis à son fils Anthoine Le Roy une part de

l'ostel des Lombars indivis avec Guillaume Baston, deuxième du nom, qui eût été oncle dudit Anthoine Le Roy ?

On ne saurait donner cette indication comme une certitude ; c'est du moins un jalon qui peut servir de guide pour des recherches ultérieures.

Paul GIRARD.

XII

SCULPTURES SUR BOIS

DANS L'ÉGLISE SAINT-AUBERT DE CAMBRAI.

Dans le nord de la France, et tout particulièrement dans le Cambrésis et l'Artois, le vandalisme exercé pendant la terreur de 1793 contre tout ce qui rappelait la noblesse et le clergé a fait disparaître presque tous les monuments qu'on leur devait.

Les œuvres d'art renfermées dans les demeures seigneuriales, les monastères et les églises de ces provinces ont été dispersées ou détruites, le plus souvent, à moins qu'une affectation spéciale de l'édifice qui les contenait n'eût été pour elles une sauvegarde.

C'est à une circonstance de cette nature que l'on doit la conservation d'intéressants panneaux sculptés sur bois, au dix-septième siècle, que l'on voit dans l'église Saint-Aubert de Cambrai.

Pour justifier l'explication des sujets que représentent ces bas-reliefs, quelques mots succincts de l'histoire de cette église sont nécessaires.

Cette basilique avait été fondée hors des murs de la ville, sous le vocable primitif de Saint-Pierre. Il en est déjà fait mention en 520 [1], où saint Vaast, évêque de Cambrai et d'Arras [2], y établit des chanoines séculiers de la congrégation de Latran, qui s'entretiennent avec les revenus de la fondation.

[1] *Calendrier historial*, par Julien DELINGNE, p. 135. (Ms. n° 907, Bibliothèque de Cambrai.)

[2] Jusqu'en 1093, les deux diocèses étaient gouvernés par le même évêque.

Le vingtième évêque, Dodilon, élargissait vers 889 l'enceinte urbaine au delà des murs du cloître [1], et, en 963, Ansbert, vingt-sixième évêque du même siége épiscopal, plaçait à Saint-Pierre huit chanoines prébendés [2].

Enrichie par les donations et les libéralités qui lui sont faites, l'église est consacrée solennellement le 1er octobre 1015 [3], en l'honneur alors de saint Pierre et saint Paul, par l'évêque Gérard Ier, le trente et unième prélat du diocèse.

Gérard fit de plus rapporter à Saint-Pierre et Saint-Paul, dans sa première sépulture, le corps de saint Aubert, septième évêque, mort le 13 décembre 669 [4]. Il avait été transporté à l'église Notre-Dame, lors de sa consécration en 890, après sa reconstruction par Dodilon, et y était resté depuis pour plus grande sûreté, par crainte des Normands qui ravageaient le pays. Les restes du saint, enfermés dans une châsse, furent en 1030 placés sous le maître-autel, et l'église prit en même temps le nom de son dernier patron, saint Aubert.

Enfin, en 1066 [5], le successeur de Gérard Ier, Liébert, remplaça les chanoines séculiers par des chanoines réguliers de l'Ordre de Saint-Augustin et établit par suite le premier abbé.

Comme monument, cette église eut plusieurs fois à souffrir.

En 854, un tremblement de terre qui dura « six jours et cinq nuits », disent les chroniqueurs [6], endommage sa tour. En 996, un incendie ruine le temple. Il en est de même en 1099. En 1148, toute l'abbaye est consumée. En 1150, un nouvel incendie allumé par les gens de guerre détruit ce que l'on avait relevé de l'édifice depuis le désastre précédent. En 1549, on achève un nouveau chœur, lequel, en 1739, est remplacé par le chœur actuel terminé en 1745 et béni la veille de Noël de cette même année.

[1] *Cameracum Christianum*, p. 17.

[2] *Abrégé de l'histoire de l'abbaye de Saint-Aubert*, etc., p. 7. (Ms. n° 654, Bibliothèque communale.)

[3] Même source, p. 8.

[4] *Notices sur les églises, abbayes, chapitres, hôpitaux et autres établissements pieux de Cambrai*, par Julien Delingne, art. 3. (Ms. n° 658, Bibliothèque communale.)

[5] *Chronique de Cambrai*, par Adam Gelicq, p. 27. (Ms. n° 884, Bibliothèque communale.)

[6] A. Gelicq et Le Carpentier.

Bref, à la Révolution, lors de la vente des biens nationaux, l'église abbatiale de Saint-Aubert est réservée, puis transformée en 1793 en « *musée national* » où l'on entasse livres, tableaux, médailles, objets d'art provenant des établissements religieux supprimés ou saisis chez les émigrés.

C'est à cette mesure que les médaillons sculptés en bas-relief, doivent leur conservation.

Ils sont au nombre de vingt, en chêne bruni, de même que la boiserie richement ornée qui les encadre et qui revêt à l'intérieur tout le chœur de l'église. Ils ont la forme d'une ellipse. Le grand axe vertical mesure $1^m,22$, et le petit axe $0^m,90$. Ils se trouvent au centre de panneaux larges de $1^m,30$, hauts de $2^m,60$ [1], séparés par des pilastres accouplés, d'ordre corinthien, dont le chapiteau est surmonté d'une sorte de nervure peu saillante, avec fleurs, appliquée de même dans le sens vertical sur une haute frise en encorbellement que supportent ces pilastres. Cette frise est couronnée d'une corniche avec denticules, larmier soutenu par des consoles, et cimaise terminale au-dessus.

La base attique des pilastres porte sur un lambris avec tables formées par de simples moulures, contre lequel on a placé les stalles garnissant la partie antérieure du chœur.

Les médaillons sont encadrés d'une large bordure, talon et listel, dont la courbe est interrompue aux extrémités des deux axes par un fleuron en coquille à bords enroulés.

Au-dessus et au-dessous de chaque bas-relief, pour remplir le vide, sont des compartiments dont le cadre est dessiné par des moulures parallèles aux contours du champ qu'ils remplissent. Ils renferment dans le haut des guirlandes de fleurs; ceux du bas portent des feuilles enroulées et la coquille, toujours de faible relief.

Sur les pilastres aussi bordés de moulures, des ornements légers, du genre des précédents, marquent le haut, le centre et le bas du tableau.

Entre les deux corps descendent d'autres guirlandes de fleurs finement découpées.

[1] A la naissance de la courbe, ces panneaux ont jusqu'à $1^m,40$ de large, sans changer toutefois les dimensions des médaillons.

Au fond du chœur se trouvait le siége abbatial surmonté d'un dais aussi taillé en chêne. C'est ce que laisse voir l'état actuel du panneau. Le tout a disparu pour faire place au maître-autel [1]. Derrière, le médaillon est occupé par une peinture également elliptique. Elle représente deux petits anges nus se précipitant, qui portent palme et couronne. Cette toile remplace l'écusson des armoiries de l'abbé, au-dessus de son siége. Elle est d'un peintre cambrésien, Antoine-François Saint-Aubert, mort en 1788, qui a peint encore au dôme de l'église la sainte Trinité entourée d'anges [2] et les oculus des voûtes.

Des vingt médaillons, un est consacré à saint Pierre, premier patron de l'abbaye.

Au centre, le saint largement drapé, les bras et les pieds nus, tient dans ses mains les deux clefs qui sont sa caractéristique. Il semble s'élancer vers la droite du spectateur, a la tête renversée en arrière, les yeux levés au ciel et la bouche entr'ouverte. Sur son visage se peint l'expression du repentir, en entendant le chant accusateur qui lui rappelle les paroles du Maître : « Avant que le coq chante, vous me renoncerez trois fois [3] ! »

Sur le piédestal à bossages d'une colonne dressée à gauche, derrière une souche, est perché l'oiseau vigilant ; les ongles cramponnés, les ailes éployées, le col tendu, la tête contournée, le bec ouvert, il fait entendre son cri retentissant. Derrière, un double degré circulaire mène à l'entrée, figurée en retraite concave, d'une construction à étage avec toit en pente, vue à travers des arbres dont l'un, plus gros, borne le sujet à droite. Quelques touffes d'herbe sur un sol rude.

Il faut rattacher au souvenir du prince des apôtres, par similitude de nom, un second bas-relief dans lequel on peut reconnaître le célèbre Pierre d'Ailly, évêque de Cambrai, puis cardinal, l'une des gloires de l'épiscopat. Le sculpteur l'a représenté dans l'âge mûr [4]. Il est debout au centre d'un hémicycle borné en avant par deux degrés à plan courbe complétant le cercle. L'évêque a l'habit de

[1] Il est question de le reporter en avant, de quelques mètres.

[2] Sur les pendentifs, l'artiste avait représenté les quatre évangélistes, qu'une réparation aux murailles a fait disparaître, il y a une trentaine d'années.

[3] *Évangile selon saint Matthieu*, ch. XXVI, v. 75, etc.

[4] Il avait occupé le siége de Cambrai jusqu'à l'âge de soixante et un ans (1411).

chœur. Il soutient de sa main gauche un livre ouvert où il lit, et s'appuie de l'autre main sur sa crosse. A sa droite, une table avec courtine porte un livre fermé sous une mitre dressée, près d'un chapeau de cardinal avec deux rangs de houppes aux cordons. Une croix processionnelle est couchée en travers. Fond d'architecture : tour, arbres au delà de l'hémicycle.

Deux médaillons se rattachent à saint Paul.

Le premier le montre avant sa conversion, assistant au supplice de saint Étienne. Au centre de la composition, le premier martyr chrétien, vu de face, revêtu de la dalmatique, est tombé sur un genou, au milieu des pierres dont on l'accable. Il a les bras étendus et les yeux au ciel, qu'il implore pour ses persécuteurs. Deux chérubins, l'un abaissant son regard avec intérêt sur la victime, et l'autre semblant appeler sur elle l'attention divine, sont groupés dans une nuée d'où s'échappent des rayons qui touchent le front du diacre. A droite, un homme nu jusqu'à la ceinture, le bras levé, lance une pierre au saint personnage. A l'opposé, à moitié caché par le cadre, un autre lapidant ramasse des cailloux.

Au premier plan, assis, vu de dos, Saul assiste au funèbre spectacle et garde les vêtements des bourreaux. Il a les bras et les jambes nus, et le corps couvert d'une tunique flottante retenue à la taille.

Terrain abrupt; au fond, des collines.

Avec le second médaillon nous sommes sur le chemin de Damas.

Du haut du cadre partent d'un nuage des foudres et des prismes où se lit la divine interrogation : *Saule, Saule, cur me persequeris?* Celui qui « fut tout à coup environné d'une lumière du ciel » est gisant à droite, frappé par les rayons éblouissants. Il porte toute sa barbe, est revêtu d'une cuirasse par-dessus une tunique descendant jusqu'aux genoux, avec large demi-manche n'arrivant pas au coude. Il a des braies terminées et serrées au jarret, des chaussures avec éperons à molettes, et la tête couverte d'un casque avec cimier et aigrette. Son cheval fuit à gauche, en retournant la tête (très-belle) vers son cavalier désarçonné. A droite, au loin, un soldat vu par derrière, armé d'une lance et le bouclier au bras droit, s'éloigne en hâte, de même qu'un autre personnage en costume Louis XIII, feutre en tête, pourpoint à doubles manches, bottes à canons, qui disparaît entre deux roches. A l'abri d'un pli de terrain, on aperçoit

les lances des hommes d'armes que le persécuteur emmenait à Damas pour s'emparer des chrétiens.

Quatre bas-reliefs se rapportent à saint Augustin.

Dans le petit jardin qu'il rappelle dans ses *Confessions* et qui semble tracé par Le Nôtre, avec ses basses charmilles régulièrement taillées, le jet d'eau au milieu, Augustin est assis à droite, à l'ombre d'un gros arbre. Il a le costume de la fin du seizième siècle, chemisette, justaucorps, cape à col rabattu avec manches jusqu'au coude, ceinture et courte jupe. Il pose sa main droite sur le livre des *Épîtres de saint Paul* ouvert sur ses genoux, et lève la tête et la main gauche vers le ciel. Il entend ces mots qui lui semblent une invitation céleste : *Tolle, lege, tolle, lege!* arrivant à son oreille sur des rayons qui viennent d'en haut. Dans la nue, à côté d'un chérubin, un petit ange fléchissant le genou droit sur une croix, et un second sortant à demi du feuillage, indiquent tous deux, de leur main droite, la source de lumière. Aux pieds du rhéteur, un paon lascif symbolise l'impureté. Au fond, une église : la cathédrale de Milan.

Sur un autre tableau, la grâce, aidée des enseignements de saint Ambroise et des ardentes prières de sainte Monique, a touché le cœur du maître. Debout à droite, le « Père de l'Église latine », en chape, en mitre, et la crosse de la main gauche, verse d'une coquille qu'il tient de sa main droite, sur le front du néophyte, l'eau puisée au ruisseau qui l'en sépare. Augustin, un genou en terre devant l'évêque, s'incline avec humilité sous l'ablution sacrée. Il écrase de son pied droit la tête d'un être d'aspect démoniaque, jeté en travers du cours d'eau, et qui pose le bras gauche sur une torche symbolique.

Au fond, derrière son fils, Monique couverte de ses voiles, la main sur sa poitrine, remercie Dieu de la conversion du pécheur qui lui est cher. Au loin, un portique d'église. Derrière saint Ambroise, un gros arbre. A l'arrière-plan, deux figures, l'une drapée, vue de dos, tenant un masque devant son visage, l'autre nue, cachée par la première, contre le cadre, rappellent les erreurs abjurées.

Voici maintenant l'évêque d'Hippone, de face, en costume épiscopal, mitre, chape, étole, riche rochet, la crosse de la main gauche. Il présente de sa droite son cœur tout enflammé de l'amour

divin : « Mon cœur tout en feu n'a cherché que vos embrassements[1] ! »

La tête du saint, qui porte toute sa barbe, est très-belle, d'une élégance et d'une expression remarquables. Il est placé sur un double degré, sous une sorte de demi-coupole à nervures, laissant voir par une arcade un fond d'architecture et des jardins. De chaque côté, un pilastre à bossages est accosté, comme amortissement, d'une trompe renversée dont la chute aboutit à une cariatide en gaine, — homme à gauche, femme à l'opposé, — sur un stylobate.

« Pénétré jusqu'au fond de l'âme, — s'écrie saint Augustin, — « des doux accents dont votre église retentissait, ... votre vérité « s'insinuait dans mon cœur, à mesure que le chant frappait mon « oreille[2]. »

L'artiste s'est sans doute inspiré de ce passage des *Confessions*, pour introduire sainte Cécile dans son œuvre, comme personnification de la musique sacrée. Sur le dernier médaillon ayant aussi rapport à saint Augustin, on voit sur une estrade de trois degrés la vierge musicienne assise, adossée à un piédestal. Elle est vêtue d'habits flottants dont la manche bouffante laisse l'avant-bras découvert. Elle chante en s'accompagnant d'une mandoline à six cordes, et semble chercher au ciel ses inspirations. Près d'elle un buffet d'orgue, avec livre ouvert sur le pupitre, fuit en perspective. Deux basses ou violes d'inégale grandeur[3], contre le buffet. Au-dessus de la clôture circulaire fermant le fond à hauteur du piédestal, des nuages légers[4].

Les douze autres médaillons ont trait tous à saint Aubert[5].

Aubert n'est encore que simple prêtre. Dans un intérieur avec baies en cintre surbaissé, sous un pan de lourde draperie, le serviteur de Dieu, en habit de chœur, rochet et camail, est agenouillé,

[1] *Confessions*, liv. X, ch. XXVII.

[2] *Confessions*, liv. IX, ch. VI.

[3] La plus grande a quatre cordes.

[4] On pourrait justifier de même, par analogie, le choix de ce sujet, en rappelant que les religieux avaient pour mission de chanter les louanges du « Très-Haut ».

[5] On ignore l'origine de saint Aubert, que plusieurs auteurs font naître à Haucourt, en Cambrésis. Sa fête est célébrée le 13 décembre. *Vies des Saints des diocèses de Cambrai et d'Arras*, par l'abbé DESTOMBES (1re édit., 1er vol., p. 232 et suiv.).

de profil, sur un double degré. Il considère pieusement un grand crucifix qu'il tient dans ses mains sur son genou droit relevé, et dont il appuie la tête sur un coussin placé sur le bord d'une crédence couverte d'une courtine. A ses pieds, un livre ouvert et un bonnet carré.

Aubert est sacré évêque le 21 mars 633. Au haut de quatre marches, sur le palier d'un autel que l'on voit au fond, avec ses quatre flambeaux accompagnant la croix au milieu, le nouveau prélat couvert de la chape, par-dessus l'étole et le rochet, est assis de face, les mains jointes. Athole et saint Achaire, évêques, celui-ci de Tournai, celui-là de Laon et Noyon, assistent le métropolitain de Reims, Leudegise [1], qui va donner à son suffragant l'onction sainte. Tous sont couverts de leurs vêtements épiscopaux. L'un à gauche, se présentant de profil, avec sa crosse, soutient de sa main droite, au-dessus de la tête rasée du consacré, la mitre que l'autre assistant, vu de face, à droite, supporte de sa main gauche, en plaçant la main droite sur sa poitrine, contre sa croix pectorale. Près de lui, touchant le cadre, un ecclésiastique porte sa crosse.

En avant, au bas à gauche, le troisième évêque assis (tête remarquable) tient devant lui un livre ouvert, et lève les yeux vers Aubert, qui regarde ce livre. A l'opposé, un diacre en dalmatique et la tête aussi rasée a le pied gauche sur le second degré, le genou droit sur le premier, et regarde également le personnage principal dont il garde la crosse.

La réputation de sagesse de l'évêque de Cambrai s'est bientôt répandue au loin. Le roi Dagobert Ier recherche ses conseils et le visite dans sa pieuse demeure [2]. Sur une estrade de deux marches, saint Aubert, toujours en costume épiscopal, occupe à gauche un siége porté par des griffes de lion, et que surmonte un dais carré orné d'un lambrequin. Le saint s'adresse au Roi, assis devant lui, sur un socle élevé d'un degré seulement, comme pour marquer la modestie du prince de la terre en présence du prince de l'Église. Dagobert repose sur un fauteuil massif à pieds arrondis par le

[1] Même source, même volume, p. 234.

[2] « Le bruit de ses vertus lui acquit, dès le commencement de son épiscopat, « la bienveillance du roi Dagobert, qui le combla de présents, l'accueillit à sa table « et s'assit à la sienne. » *Cameracum Christianum*, p. 8. Voy. la planche jointe au présent mémoire.

bas, à dossier droit, posé sous un ciel rectangulaire décoré de houppes en pendentifs. Le Roi est couvert d'une ample robe à manches courtes, fourrée d'hermine, dont le haut se perd sous un large col rabattu. Il porte la couronne en tête, un sceptre sommé d'une fleur de lys dans la main droite, et appuie sa main gauche sur le bras de son fauteuil.

Au fond, un prince vêtu comme le souverain et couronné de même (peut-être son fils Sigebert, roi d'Austrasie) s'entretient avec un autre personnage en costume du dix-septième siècle qui se tient près du Roi. Tous deux sont également assis.

Au delà, un garde avec sa lance, chapeau à bord retroussé, ceinture au-dessus de l'habit, et dans laquelle il a passé sa main gauche, maintient à distance le peuple, représenté par quatre figures groupées, trois nu-tête, une coiffée d'une toque. Lointain d'architecture avec pilastres, lignes défectueuses.

Saint Aubert, peu après son élévation à l'épiscopat, avait tenu sur les fonts baptismaux le fils d'une famille franque distinguée, du village de Vaulx en Artois, nommé Landelin. Il l'avait ensuite formé à l'état ecclésiastique; mais la nature développant chez le jeune homme des passions vives, il quitta bientôt son protecteur pour courir le monde [1].

L'artiste, usant d'une licence maintes fois prise, a représenté trois scènes différentes en un même tableau.

L'évêque en camail, coiffé d'un chapeau à larges bords, est debout à gauche; la main droite levée, l'index étendu, il essaye en vain de retenir par un dernier conseil Landelin, debout aussi près de lui. Celui-ci se tourne vers son protecteur, sans oser le regarder. Il serre de ses deux mains son feutre contre sa poitrine, à demi cachée par une sorte de court manteau tombant jusque sur son haut-de-chausses flottant.

Derrière ce groupe, sur un perron à angles curvilignes, un prêtre, tenant de la main droite une couronne allégorique de fleurs, voudrait retenir de sa main gauche Landelin, qui s'éloigne avec un compagnon.

Au fond, à travers les arbres, Landelin encore, devenu chef de

[1] *Vie de saint Aubert*, par saint Fulbert de Chartres. — *Cameracum Christianum*, p. 8. — *Vies des Saints des diocèses de Cambrai et d'Arras*, etc., IIe vol., p. 94. — La fête de saint Landelin se célèbre le 15 juin.

Page 276.

ÉTUDE SUR LES SCULPTURES
DE L'ÉGLISE SAINT-AUBERT DE CAMBRAI

voleurs, sous le nom de Maurose, arrête, l'épée à la main, un cavalier qui veut fuir et qu'un autre brigand menace d'un mousquet. Construction soutenue par des contre-forts, à gauche; un grand arbre et une colonne, à droite.

Voici les complices de Landelin dévalisant une habitation à étage, à droite, contre laquelle est dressée une haute échelle. Par l'une des fenêtres, un voleur jette sa prise. Un autre, pliant sous le poids de ce qu'il a dérobé, s'enfuit en roulant devant lui un second fardeau et va disparaître derrière une souche. Maurose préside à leurs exploits. Mais tout à coup l'échelle qu'il gravissait se brise, il est précipité la tête la première sur le sol, où il reste évanoui [1].

Un grand arbre coupe le médaillon en deux parties. A gauche du spectateur, la scène change. Landelin, après sa chute, est à demi couché, appuyé sur son coude droit, contre un tronc. On le reconnaît à son costume, pareil à celui qu'il porte dans la scène précédente : cuirasse avec lanières aux épaules et au bas du torse, cothurne, casque à aigrette, bras et jambes nus. Il a vu la mort de près, il a une vision. Il croit entendre un ange vu de face, qui de sa main gauche lui tient le bras droit, lui reprocher ses crimes, en le menaçant de la colère du ciel, qu'il indique de sa main droite levée. Landelin suit des yeux le geste de l'ange.

Landelin s'est repenti. Il est revenu vers son protecteur. Il a fait trois fois le voyage de Rome, a visité les lieux saints en expiation de ses crimes, fondé l'abbaye de Lobbes et celle de Crespin, où il meurt pardonné, entouré de ses disciples qui le regrettent [2].

Sous une tenture retenue par deux attaches, le saint, un crucifix sur la poitrine, est étendu sur sa couche funèbre, vue en plan fuyant. A droite du corps, une table avec vase, sablier, livre ouvert, encrier, seau à l'eau bénite et goupillon.

[1] Les auteurs suivis par l'abbé Destombes (*Vies des Saints*, etc.) disent autrement : Un des hommes auxquels commande Maurosus ayant été frappé de mort subite sous les yeux du chef, l'impression que ce dernier en ressent est telle qu'il s'évanouit. C'est ainsi qu'il eut sa vision.

Balderic, d'autre part, dans sa *Chronique d'Arras et de Cambrai*, attribue la conversion de Landelin à l'impression que produisit sur lui la vue de l'un de ses complices que l'on menait au supplice, après quoi il eut sa vision. (Traduction de MM. Faverot et Petit, liv. Ier, ch. xvii, p. 59.)

[2] *Vies des Saints des diocèses de Cambrai et d'Arras*, etc., IIe vol., p. 94

Dans le haut, quatre chérubins font descendre sur l'élu les rayons de la grâce divine. A gauche, un religieux en surplis pleure sur le maître; un autre en avant se penche vers le défunt, les bras étendus. Au fond, de l'autre côté, un moine, la main gauche sur sa poitrine, tient un cierge ardent de sa main droite. Près de lui, prie, les mains jointes, un quatrième religieux. Enfin, agenouillé au pied du lit, un dernier assistant, vu de dos, la tête tournée vers la gauche, lit des oraisons dans un livre qu'il tient ouvert devant lui.

Nous voyons maintenant saint Aubert en compagnie de saint Amand à l'abbaye d'Haumont. Ils y donnent le voile à sainte Aldegonde et à ses deux nièces Aldetrude et Madelberte, en présence de leur mère sainte Vaudru, sœur de sainte Aldegonde, fondatrice du monastère de Château-Lieu (Mons), épouse de Mauger ou saint Vincent, fondateur de Haumont [1].

Dans un retrait, entre deux pilastres, s'élève l'autel reconnaissable à ses quatre flambeaux avec la croix. Au centre, l'évêque de Cambrai, en chape et en mitre, se présente de face. Il porte sa barbe; il prie, le regard dirigé devant lui. A sa gauche, saint Amand vêtu de même, tête nue, tient en ses mains un voile. Entre les deux évêques, au second plan, un prêtre porte la crosse. De l'autre côté, près de saint Aubert, un autre prêtre est muni du goupillon.

Au bas, quatre femmes agenouillées. Trois sont vues par derrière. Elles sont couvertes de longs manteaux à camail et bordure d'hermine. Elles joignent les mains, ont la tête enveloppée d'une coiffe et regardent le saint qui couvre d'un voile l'avant-dernière figure de droite. Près d'elle, sainte Aldegonde, les yeux baissés; à l'extrême gauche, prie sainte Vaudru, vue de profil.

Autre scène : saint Aubert, en méditation un jour, à l'aurore, sur les remparts d'Arras, songeait à donner au corps de saint Vaast, mort depuis plus d'un siècle, une sépulture digne de ses mérites. Tournant les yeux vers l'Orient, au lever du soleil, il vit un être divin entouré de lumière, mesurant, une verge à la main, l'emplacement d'une église près d'un petit cours d'eau. C'était le lieu mar-

[1] *Vies des Saints*, IIe vol., p. 85 et 104.
Fête de sainte Aldegonde, 30 janvier.
Fête de sainte Vaudru, 9 avril.

qué pour l'érection de l'abbaye de Saint-Vaast, sur le bord du Crinchon[1].

Dans le bas-relief, l'ange agenouillé au premier plan, sur son genou gauche, mesure un chapiteau à l'aide d'une toise (la verge) et compte de sa main gauche, en opposant le pouce aux autres doigts. Au-dessus du divin architecte, saint Aubert en habits épiscopaux se retourne vers un évêque placé de profil derrière l'ange, et lui montre de la main droite l'église qui s'élève au fond et que le second semble considérer, les mains étendues. A l'extrême droite, un troisième évêque, celui de Thérouane, saint Omer aveugle, vu de face comme le premier, dirige en souriant ses yeux éteints vers la figure du premier plan. Entre saint Aubert et saint Omer, la tête rasée d'un moine qui tient une crosse.

A gauche est un amas de pierres. Deux ouvriers, plus loin, refendent un bloc avec une grande scie. Un autre ouvrier, portant un moellon sur son épaule, gravit une échelle appliquée contre l'église, au delà du toit de laquelle se dessine une tour prismatique où se voit aussi une échelle. Sur la tour, un quatrième ouvrier. Tous ont le costume des personnages populaires des toiles de Téniers.

Saint Aubert est mort depuis trois siècles. Othon le grand, fils de Henri l'Oiseleur, qui fonda en Allemagne, entre autres évêchés celui de Magdebourg, voulait enrichir cette ville de reliques célèbres. Il vint demander à l'évêque de Cambrai, Fulbert (933-956), les corps de saint Géry et de saint Aubert. On voit l'Empereur, droit au centre de la composition. Il est armé de toutes pièces, ce que laisse voir, en s'entr'ouvrant, son manteau avec camail de fourrure. Il porte au cou un collier de chevalerie, a sur la tête une couronne, un sceptre dans sa main gauche, et ramène vers sa poitrine sa main droite ouverte. Il s'adresse à Fulbert, reconnaissable à ses vêtements, qui l'écoute debout à droite, au bas d'un perron de deux marches précédant un portique. Fulbert se présente de profil, la main droite sur le cœur, la gauche tombante. Derrière lui, un prêtre vu de face, en surplis et rabat, porte la crosse épiscopale. Un page, le genou en terre, soutient le pan du manteau impérial. Plus loin, le cheval d'Othon tenu en bride par un écuyer en

[1] Petit cours d'eau à Arras.

vêtements de l'époque de Louis XIII; au loin, un hallebardier dont on n'aperçoit que la tête. Derrière l'Empereur, un grand arbre [1].

Les reliques de saint Aubert, après être restées cent deux ans dans l'église de Notre-Dame, où Dodillon les avait fait déposer [2], sont rapportées le 1er octobre 1051 par l'évêque Gérard Ier dans l'abbaye de Saint-Pierre et Saint-Paul, dont il venait de consacrer de nouveau l'église.

La châsse à toit doublement incliné, portée par quatre religieux en chape (trois seulement sont en vue), la tête rasée, et que l'on voit par derrière, va disparaître à gauche. Gérard suit à droite en vêtements épiscopaux. Un homme du peuple, tête nue, s'appuyant sur un bâton, vient ensuite, puis deux personnages mitrés, l'un de face, l'autre de profil, se perdant dans la bordure. Au fond, le chevet de l'église dont la tour carrée se voit en perspective. Le crucigère et les acolytes porte-flambeaux qui marquent la tête de la procession, suivis de deux autres prêtres, l'un avec un cierge, tous vus de dos, vont entrer dans l'église.

« Dès l'an mil cent trente quatre, il y avait eus désià beaucoup de miracles faits par l'intercession de ce grand saint », dit l'abbé Pouillaude [3].

Dans le chœur de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul, fermé au fond par un lambris circulaire comparti par de petits pilastres, les chanoines sont assis à gauche (têtes trop fortes) et chantent l'office. A droite, sous un baldaquin rectangulaire, à draperies latérales, un autel avec les canons et un ostensoir-soleil, entre deux flambeaux. Au-dessus, dans une niche, sous le baldaquin, la châsse

[1] « Nous trouvons dans le *Nomenclatura episcoporum* qu'Othon, empereur, « avoit demandé le corps de sainct Aubert, mais que, pour ne pas être privé d'un « si grand thrésor, l'on avoit fait une feinte pieuse, luy envoyant à la vérité des « os dudit sainct, mais que les plus grosses et nombreuses reliques étoient de sainct « Théodorique et de sainct Rothard. » — *Suite du registre ou abrégé de l'histoire de l'abbaye de Saint-Aubert, depuis sa fondation jusqu'à présent, le tout tiré de nos archives*, etc., par J. Pouillaude, abbé de Saint-Aubert, 1710 (Ms. 663, p. 17, Bibliothèque communale). — Balderic (liv. I, ch. LXXVII, p. 150) raconte le fait à peu près de la même façon et dépeint également la ruse dont se servit l'évêque pour ne pas désobliger l'Empereur en apparence, et garder le corps du saint en réalité.

[2] *Cameracum Christianum*, p. 260.

[3] Manuscrit cité, p. 14.

supportée par des consoles. Au pied de l'autel, le sonneur de l'église, « Wibertus, un Cambrisien qui estoit né avec les parties « inférieures du corps toutes mortes, et qui estoit obligé d'aller « sur un cul-de-jatte », prie pendant le *Te Deum*, les yeux baissés, les mains jointes. Il a ses petits tréteaux près de lui. Derrière, à gauche, un prêtre en surplis à larges manches, debout sur un degré devant un pupitre portant un livre ouvert, est accompagné de deux autres ecclésiastiques dont on ne voit que la tête. L'estropié, « quand on chanta : *Per singulos dies benedicimus te*, allant « prendre ses soustins, sentit ses membres devenir vigoureux et « assés forts pour le supporter et aller sans aucuns appuis[1] ».

Enfin, le vingtième et dernier médaillon représente d'autres miracles opérés par la vertu des reliques de saint Aubert.

Sur les degrés d'un autel élevé à gauche, un prêtre tient de la main droite un anneau. Il touche, avec le chaton, les yeux d'une femme aveugle agenouillée devant lui et lui rend la vue. Plus loin, un autre prêtre porte un reliquaire en forme de bras et de main qu'embrasse « un adolescent de quinze ans, incommodé d'une dis- « solution de nerfs ». Il est assis sur le genou gauche de sa mère, qui le présente en fléchissant le genou droit.

Derrière la femme guérie de cécité, paraît un autre aveugle que guide un roquet tenu en laisse. L'homme s'appuie sur un bâton ; il est vêtu d'une longue robe et porte une gourde suspendue à son côté. Il a « été averti la nuit par un ange qu'il devait être guéry » à Cambrai, par les mérites de saint Aubert[2]. Costumes du dix-septième siècle. Sur le sol, carrelage de deux tons ingénieusement simulés.

Après avoir sommairement décrit ces diverses scènes, il reste, — en se plaçant au point de vue de l'art, — à dire un mot de la manière dont l'artiste les a traitées.

Toutes les figures, grandes ou petites, ont une même nature et en général une sveltesse qui ne détruit pas leur caractère individuel. Les têtes des évêques et des personnages principaux sont d'une remarquable expression, nobles et le plus souvent finement fouillées. Dans les autres sujets le chef est quelquefois un peu fort.

[1] Même source, même page.
[2] Manuscrit cité, p. 15.

L'artiste a-t-il voulu marquer par là une sorte d'infériorité morale? Les extrémités sont élégantes et d'un bon dessin. Les enfants, petits anges et chérubins, ont une grâce charmante. L'anatomie, juste pourtant, est peut-être un peu sentie.

Toutes ces sculptures sont largement et librement taillées, surtout dans les draperies, dont les plis amples, mais en général anguleux, accusent quelque sécheresse dans leurs plans indiqués avec franchise. Les terrains sont solides et rocheux. La végétation, grasse de faire, est hors de proportion avec les figures, principalement dans les feuillages et les herbes. Les fonds d'architecture ont, jusque dans les courbes nombreuses, une sorte de rigidité linéaire dont la perspective satisfait presque toujours l'œil. Les accessoires ont leur valeur relative. Enfin, le plus haut relief ne dépasse pas quatre à cinq centimètres.

Les vêtements, on l'a remarqué plusieurs fois, sont ceux de la première moitié du dix-septième siècle dans la Flandre espagnole. Seuls, par une sorte de règle iconographique assez ordinairement suivie alors, les personnages principaux, quand ils n'appartiennent pas à la vie religieuse, portent ce costume antique un peu de convention également, plusieurs fois décrit ci-dessus, ou les habits dits royaux, dont on affuble les princes et les majestés, jusqu'à l'époque relativement récente encore où l'exactitude du costume prend place dans l'histoire figurée près de la vérité que l'histoire écrite puise dans le document authentique.

A quel ciseau doit-on ces médaillons qui ne sont point des chefs-d'œuvre, mais qui gardent l'empreinte d'une agréable naïveté? La description et l'appréciation en étaient relativement faciles : il suffisait de regarder; en l'absence de toute indication précise, la difficulté commence avec l'attribution.

Toute l'œuvre est bien d'une même main : le faire et le style en font foi; cette main, quelle est-elle? Question à laquelle on n'a pu trouver de réponse jusqu'ici. Une vague tradition donnait pour auteur à ces bas-reliefs un religieux de l'abbaye même; rien dans les chroniques ne saurait confirmer cette tradition. L'époque seule se trouve indiquée par l'anachronisme des costumes tant ecclésiastiques que civils.

Dans l'histoire très-succincte de l'abbaye écrite deux fois en 1710, par l'abbé Joseph Pouillaude, d'après les archives mêmes du monas-

tère [1], le chroniqueur nous apprend que Nicolas Béharel, le trentième abbé de Saint-Aubert de 1610 à 1628, et le septième mitré, fut sur le point d'être excommunié, à la demande des nombreux créanciers de l'abbaye, ruinée par les guerres et les exactions, et à qui l'on ne payait ni intérêts ni capital. L'abbé se tira d'affaire en remettant dettes et revenus entre les mains du vicariat de l'église métropolitaine. Nicolas Béharel, dit ensuite Joseph Pouillaude, « n'a pas laissé cependant d'avoir fait faire un ornement d'église, « sçavoir : chasuble et tunique de velours rouge brodés en relief; « d'avoir mesme fait faire les tapisseries qui sont dans nostre chœur « et qui représentent la vie et les actions de saint Aubert ». Puis il ajoute avec une pointe de malice : « Il est vrai que son successeur dit les avoir paié. »

Joseph Pouillaude n'était pas précisément un érudit; bien que par devoir il connût le latin, son orthographe laisse beaucoup à désirer, et la propriété de l'expression n'est pas son fort. L'indication précédente, malgré l'impropriété des termes, est la seule dont on puisse tirer profit pour conclure que les bas-reliefs qui « tapissent » le chœur de Saint-Aubert ne sont pas antérieurs à 1610, ni postérieurs à 1628 [2]. Les comptes de l'abbaye n'ont pas été retrouvés; ceux des grands et des petits vicaires de la métropole restent muets [3] touchant le nom du sculpteur à qui l'on doit l'œuvre et le prix qu'elle a coûté. Si l'on songe au peu de ressources dont l'abbaye disposait alors, et même depuis, il est assez naturel de penser que l'on a dû recourir à un artiste du pays moins exigeant qu'un étranger de renom, dont il eût fallu payer la réputation. Or, à cette époque, aucun nom d'artiste sculpteur cambrésien ne s'impose.

L'église actuelle a été édifiée par parties. De 1634 à 1639, on confie à Amé Bourdon et Pierre Boulanger la construction du transept et la consolidation du chœur, moyennant 35,000 florins qu'on leur... promet [4]. De 1698 à 1719, le même Bourdon avec Bruillié

[1] Ms. 654, p. 173 et 174, Bibliothèque communale.

[2] Néanmoins la réflexion de l'abbé Pouillaude pourrait bien signifier aussi que les sculptures ne furent terminées que postérieurement à la mort de Béharel.

[3] Nous devons à la complaisance de M. J. Finot, archiviste du Nord, la recherche faite sur ce point.

[4] *Estat où s'est trouvée l'abbaye de Sainct-Aubert depuis le premier abbé mitré*

élève le clocher, la nef et ses bas côtés à une hauteur moindre que la croisée [1]. On dissimule alors la différence d'altitude des entablements, à leur point de jonction, par des groupes d'anges, — une grande figure et deux plus petites, — soutenant des draperies habilement disposées avec quelques nuées [2]. Enfin, de 1740 à 1745, on remplace l'ancien chœur qui menaçait ruine par un nouveau se rajustant à la croisée, qui porte alors aux extrémités des voûtes la date de 1743, deux fois répétée [3].

Les médaillons en bois sculpté ont donc été enlevés pour cette reconstruction et remis en place après l'achèvement des travaux. C'est sans doute à cette circonstance qu'est dû le désordre dans lequel ils sont actuellement placés, en raison des sujets qu'ils représentent. Ils ont été encadrés alors dans les boiseries ornées, décrites au début de cette note, dont l'accent plus sec et le style ornemental concordent avec la seconde moitié du dix-huitième siècle et accusent une autre main que celle des bas-reliefs [4].

Ajoutons en terminant, pour être autant complet qu'il nous est possible, que les sculptures du chœur de Saint-Aubert ont été

jusque à l'année 1730, par l'abbé J. Pouillaude. Ms. 656, p. 24. (Bibliothèque communale.)

[1] Le clocher carré a 18 pieds de côté sur 60 pieds de hauteur, sans la flèche. Même source, p. 23.

[2] Ces groupes, il est facile de le reconnaître, rappellent, par le caractère et l'expression des têtes, les sculptures de la chapelle abbatiale, — aujourd'hui église métropolitaine, — que le Cambrésien Robert Boiteau, mort en 1728, taillait de 1690 à 1700. Ils viennent d'être consciencieusement restaurés, en même temps que l'intérieur de l'église.

[3] L'architecte de ce nouveau chœur, bénit le jour de Noël 1745, était un sieur Lefebre de Douai. — *Registre de l'église et abbaye de Sainct-Aubert, commençant aux abbés mitrés, où l'on voit en bref tout ce qui s'est passé de plus remarquable*, etc., par J. Pouillaude, p. 179 à 193 (Ms. 662, Bibliothèque communale.)

[4] On trouve ces bas-reliefs ainsi disposés en allant de l'entrée du chœur, côté de l'évangile, à l'extrémité opposée :

1. *Baptême de saint Augustin.* — 2. *Repentir de saint Pierre.* — 3. *Martyre de saint Étienne.* — 4. *Saint Aubert exhortant Landelin.* — 5. *Mort de saint Landelin.* — 6. *Miracle de saint Aubert* (*Wibertus*). — 7. *Saint Aubert recevant Dagobert.* — 8. *Saint Aubert donnant le voile à sainte Aldegonde et à ses nièces.* — 9. *Conversion de saint Landelin.* — 10. *Miracle de saint Aubert* (aveugles guéris). — 11. *Pierre d'Ailly.* — 12. *Othon et Fulbert.* — 13. *Saint Aubert sacré évêque.* — 14. *Saint Augustin évêque.* — 15. *Saint Aubert simple prêtre.* — 16. *Saint Aubert élevant l'abbaye de Saint-Vaast.* — 17. *Conversion de saint Augustin.* — 18. *Sainte Cécile.* — 19. *Conversion de saint Paul.* — 20. *Transport des reliques de saint Aubert par Gérard Ier.*

réparées, il y a quelque cinquante ans, avec infiniment de soin, par un artiste de talent, architecte et sculpteur, Aubert Parent, qui fut son temps professeur à l'Académie de Valenciennes.

A. Durieux.
Secrétaire de la Société d'Émulation de Cambrai, Membre non résident du Comité.

XIII

LES MAITRES DE L'OEUVRE EN DAUPHINÉ

ET LES PEINTRES DE LA VILLE DE GRENOBLE.

DOCUMENTS INÉDITS.

Si l'art n'a jamais été brillamment représenté en Dauphiné, comme l'affirme un Dauphinois [1], on peut dire aussi qu'il n'a jamais été étudié. Toute l'attention s'est concentrée sur les plus remarquables tableaux du Musée de Grenoble, mais nul n'a songé jusqu'ici à rechercher les manifestations successives de l'art local, et à établir dans quelle mesure il était juste de dire que, dans les siècles passés, les habitants du Dauphiné sont restés rebelles à toute conception du beau. Pas une notice spéciale consacrée à l'un ou à l'autre de ces peintres, de ces sculpteurs, de ces architectes; à peine quelques lignes dans une monographie, sans preuves et sans textes à l'appui. Je n'essayerai pas de combler ici cette lacune; ce serait trop présumer de mes forces. D'ailleurs, je ne suis ni Dauphinois, ni habitant du Dauphiné, et sans les ressources que m'a fournies l'inventaire imprimé des *Archives départementales de l'Isère*, sans les quelques notes que j'ai prises récemment et en passant à Grenoble dans les *Archives municipales* de cette ville, sans les documents que j'ai pu glaner çà et là dans quelques rares imprimés, je n'aurais point tenté ce modeste essai.

[1] *Notices sur Grenoble et ses environs, publiées à l'occasion du XIVe congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences* (Grenoble, 1886), p. 5.

Un pays qui compta au moyen âge des princes aussi puissants que les Dauphins, qui vit naître au seizième siècle un homme aussi célèbre que le connétable de Lesdiguières [1], ne pouvait manquer d'artistes chargés de la construction des palais, de la décoration des édifices, de la réparation des églises et des châteaux forts; un pays situé sur la frontière de l'Italie et aux portes de Lyon ne pouvait manquer d'accueillir, au moment de la Renaissance et longtemps encore après, les habiles Italiens qui immigrèrent alors en France en grand nombre [2], et s'y firent pour la plupart une renommée durable. Si leurs œuvres ont disparu, il faut compter sur les documents d'archives pour nous les révéler; et ce que nous recueillerons dans les dépôts d'archives nous permettra peut-être un jour de signer, de dater au moins telle ou telle construction, tel ou tel objet d'art qui se conserve ignoré dans un musée public ou une collection particulière.

Et, *ab principio*, j'essayerai de dresser une liste, incomplète assurément, des maîtres de l'œuvre du Dauphiné dont les noms nous ont été conservés. J'en ai retrouvé seize, et je ne prétends pas les avoir tous découverts.

On sait ce qu'était au moyen âge un maître de l'œuvre. Le *Dictionnaire des architectes français* de A. Lance est rempli de ces maîtres de l'œuvre qui dirigèrent les travaux de nos plus grandes cathédrales et souvent en dessinèrent les plans. Architectes après avoir été maîtres maçons, après avoir même parfois manié la truelle, ils commandaient après avoir obéi, et c'était à eux seuls qu'incombait la responsabilité de ces grandes constructions religieuses ou civiles que rien n'a ébranlées et qui font aujourd'hui l'objet de notre légitime admiration. On peut donc divulguer les noms de ces maîtres de l'œuvre sans encourir le reproche de s'amuser aux inutilités des petits détails, alors surtout qu'on peut donner quelques indications sur la nature de leurs travaux et l'importance de leur fonction [3].

[1] A côté de cet illustre protecteur des arts, on peut placer le nom d'un amateur éclairé, Charles de Lionne, dit l'abbé de Lesseins. Il fit, dans son voyage à Rome, en 1655, l'acquisition de plusieurs tableaux originaux, dont il orna la belle galerie de sa résidence de Romans, et plus tard de son château de Triors (Drôme). Cf. Edm. Maignien, *l'Imprimerie, les imprimeurs et les libraires à Grenoble* (Grenoble, 1885), p. 184.

[2] M. J. Roman a déjà fait remarquer l'influence italienne sur un certain nombre d'édifices religieux du Dauphiné.

[3] Aucun des documents utilisés dans cette étude n'a été connu de M. Ch. Bau-

Le premier maître de l'œuvre du Dauphiné que nous connaissions se nomme Étienne Voisin. C'est lui qui, en 1371, dresse le devis des réparations à exécuter [1] au Château-Queyras (Hautes-Alpes); plus tard, le 23 mai 1378, il passe un marché avec Jacquemet de Chastellan, de Voreppe [2], par lequel ce dernier s'engage à fournir, pour le Palais Delphinal de Grenoble, cent pièces de pierre de Malaussène [3] de quatre pieds et demi de long sur un pied et demi de large et un pied de profondeur, moyennant cinquante francs d'or [4]. Le même, quelques années plus tard, adjuge les travaux à faire au château de Dolomieu [5] à deux charpentiers, Humbert Omel et Pierre Cochard [6]. « Noble maître Étienne Voisin » apparaît pour la dernière fois, à notre connaissance, en 1395, comme directeur des travaux du Dauphin [7].

Le second en date se nomme Jacques de Beaujeu [8]. Il est chargé, le 16 avril 1402, avec Odinet de Courteville, châtelain de Bellecombe [9], de procéder à la visite de la forêt de la Servette [10]. L'année suivante, il examine avec Jacques de Verceil, charpentier, les travaux faits au Château-Queyras par l'entrepreneur Jean Galéas [11]. Je ne serais pas éloigné de croire que Simon de Beaujeu, maître des

chal, dont le récent travail (*Nouveau Dictionnaire biographique et critique des architectes français*, Paris, 1887) manque de proportions et d'exactitude. Tous les noms de *maîtres de l'œuvre* ci-dessous mentionnés sont donc autant d'additions à faire à sa nomenclature.

[1] Archives départementales de l'Isère, dossier non inventorié (communic. dem. J. Roman).

[2] Canton Voiron, arrondissement Grenoble (Isère).

[3] Canton Villars, arrondissement Puget-Théniers (Alpes-Maritimes).

[4] Archives départementales de l'Isère, B. 3309. Le même document nous apprend qu'à cette époque on payait la journée du maître maçon 6 sous, et celle du simple ouvrier maçon 5 sous. A peu près à la même époque, les maîtres des œuvres de maçonnerie du duc de Bourgogne, à Dijon, recevaient 4 gros par jour. (Archives dép. de la Côte-d'Or, B. 4052, f° 10).

[5] Canton et arrondissement La Tour du Pin (Isère).

[6] Archives départementales de l'Isère, B. 3121.

[7] Archives départementales de la Drôme, E. 2975.

[8] Si le séjour de Jacques de Beaujeu à Grenoble était inconnu, on n'ignorait pas sa présence à Lyon, où déjà en 1389 il construisait le portail du pont du Rhône (N. Rondot, *Artistes et maîtres de métier de la ville de Lyon*, 1882, p. 19), et où il dirigea pendant plusieurs années les travaux de la cathédrale (L. Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, 1880, p. 32 et 77).

[9] Commune de Chapareillan, arrondissement Grenoble (Isère).

[10] Archives départementales de l'Isère, B. 3366.

[11] *Id.*, B. 3010, et dossier non inventorié (communic. de M. J. Roman).

œuvres royaux à Nîmes[1], vers 1440, était son fils ou son proche parent.

Son successeur fut sans doute Guillaume RICHARD. Ce dernier était déjà en possession de son office dans les premières années du quinzième siècle, puisque le Dauphin le lui confirma par lettres données le 8 avril 1416[2]. On le voit chargé, avec le gouverneur Henri de Sassenage, de la visite du château de Voiron, l'un des plus importants de la région[3].

A partir de ce moment, la fonction prit sans doute plus d'importance, et le nombre des travaux qu'il fallait diriger et surveiller devint tel que le Dauphin adjoignit au maître des œuvres titulaire un lieutenant avec survivance; au moins la chose fut-elle possible, puisque le premier document cité ci-dessous en est un exemple.

Guillaume Richard paraît s'être adjoint son fils, nommé Guigues RICHARD, qui, d'abord lieutenant du maître de l'œuvre du Dauphiné, visite en cette qualité (1417) les fortifications de Saint-Laurent-du-Pont[4] avec plusieurs châtelains voisins[5]. Plusieurs années après, le 9 novembre 1428, il est qualifié maître de l'œuvre et délégué par la Chambre des comptes de Grenoble pour une expertise et une estimation de terrains acquis par Jean de Cizerin, secrétaire delphinal[6]. Son nom paraît une dernière fois avec celui de Paquet BLENOT, également maître de l'œuvre, en 1431, dans une visite qu'ils font de la halle et du château de Vizille[7], et du château de Bellecombe[8].

Au milieu du quinzième siècle, le titulaire de cet office s'appelle Pierre BLAURET. Il passe un marché avec Jean Seguin, Pierre Pascal et Guillaume Sauvage, tous trois charpentiers, pour la réparation de la tour des moulins de Voiron[9], à raison de 88 florins[10]. Malgré l'intervention du maître de l'œuvre, il est possible que l'exécution

[1] Cité par A. LANCE, t. I, p. 50, d'après les *Archives Joursanvault*.
[2] Archives départementales de l'Isère, B. 3290.
[3] *Id.*, B. 2957.
[4] Chef-lieu de canton, arrondissement Grenoble (Isère).
[5] Archives départementales de l'Isère, B. 3122.
[6] *Id.*, B. 3376.
[7] Chef-lieu de canton, arrondissement Grenoble (Isère).
[8] Archives départementales de l'Isère, B. 2956.
[9] Chef-lieu de canton, arrondissement Grenoble (Isère).
[10] Archives départementales de l'Isère, B. 3121.

n'ait pas eu lieu conformément au traité, car un autre charpentier vint proposer au châtelain de Voiron d'exécuter les mêmes réparations avec un rabais de 28 florins : c'était Eynard Lenfrey, des Échelles [1]. La concurrence n'est pas née d'hier.

En juin 1466, le maître de l'œuvre de Dauphiné s'appelle Humbert Colonel ; les châteaux de Pinet, de Falavier, de Gornillon, de Saint-Étienne-de-Saint-Geoirs et de Montrigaud sont visités par ses soins [2].

Son successeur fut Antoine Froment, qui apparait dès 1469. A cette date, il dresse, de concert avec Antoine Richard, maçon de Grenoble, commissaire délégué du Parlement, un devis des travaux et réparations à faire d'urgence aux murailles de Bellecombe, aux fortifications de La Buissière [3] et aux prisons de Grenoble [4]. L'année suivante, on le retrouve en pleines Alpes, procédant à la visite des châteaux de Morestel [5], de Briançon [6] et d'Exilles [7], et établissant un devis des travaux [8]. Enfin, en 1472, son nom figure, avec la même qualité de maître de l'œuvre, sur le rôle des officiers de la Chambre des comptes de Grenoble [9]. Antoine Froment semble avoir joui d'une réelle notoriété.

D'ailleurs, il s'était adjoint un lieutenant, Pierre de l'Église, dont le nom se rencontre dès 1469 également dans les documents de la Chambre des comptes de Grenoble. Il adjuge à un maçon, Pierre Bernard, les réparations devenues nécessaires à Château-Dauphin [10]. En 1471, en 1477, en 1483, un grand nombre de châteaux, entre autres ceux de Chabeuil [11], de Moras [12], de Moirans [13], de Peyrins [14], sont visités par ses soins [15].

[1] Toutes ces localités sont situées aux environs de Grenoble.
[2] Archives départementales de l'Isère, B. 3123. La date inscrite dans l'inventaire imprimé est erronée.
[3] Canton Le Touvet, arrondissement Grenoble (Isère).
[4] Archives départementales de l'Isère, B. 3124.
[5] Chef-lieu de canton, arrondissement de Grenoble (Isère).
[6] Chef-lieu d'arrondissement (Hautes-Alpes).
[7] District de Suse, province de Turin (Italie).
[8] Archives départementales de l'Isère, B. 2972.
[9] *Id.*, B. 3292.
[10] *Id.*, B. 3124.
[11] Chef-lieu de canton, arrondissement Valence (Drôme).
[12] Canton Le Grand-Serre, arrondissement Valence (Drôme).
[13] Canton de Rives, arrondissement Saint-Marcellin (Isère).
[14] Canton Romans, arrondissement Valence (Drôme).
[15] Archives départementales de l'Isère, B. 3125-3126.

Pierre de l'Église ne paraît jamais avoir joui de la charge de maître de l'œuvre, car il reparaît de nouveau, en 1486, comme lieutenant de Lyon CORTOIS [1], qui procède à la visite des prisons de Romans [2] et ne semble pas être resté lui-même bien longtemps en charge.

Dès 1489, il est remplacé par Pierre GALEYS, qui dresse un devis des réparations à faire au château de La Mure [3] et se qualifie tantôt maître des œuvres du Dauphin, tantôt simplement maçon [4]. En 1493, il est délégué pour dresser le procès-verbal de réception des travaux exécutés au château de Montbonnot [5], et deux ans après il procède encore à la visite de plusieurs châteaux du Dauphiné [6].

Peut-être est-ce son lieutenant qui dresse en 1502 le devis des réparations nécessaires au palais du Dauphin à Vienne [7]. Il se nommait Claude DU BOURG, et je ne l'ai rencontré qu'une fois [8].

En tout cas, la charge de maître de l'œuvre du Dauphiné avait passé en d'autres mains avant 1506 : le titulaire nouveau, Pierre OBLAT, dit PÉCOUD, fait cette année-là la visite du château de Moras [9].

Jean DE LA COLOMBIÈRE est qualifié en 1520 maître des œuvres de maçonnerie et charpenterie du Dauphiné [10]. En cette qualité il reçoit les verrières faites pour le palais de la Côte-Saint-André [11] par un peintre-verrier de Valence, Jean de Faverges.

Enfin, c'est un même document qui m'a fourni les noms des deux derniers maîtres de l'œuvre du Dauphiné que j'aie pu rencontrer. Mathieu RAILLET est destitué de sa charge en 1570, parce qu'il appartenait à la religion prétendue reformée, et son successeur désigné est François D'ARAGON [12].

La liste s'arrête là. L'état de classement des archives ne permet pour le moment ni de la continuer, ni de dire si elle pourrait se

[1] Archives départementales de l'Isère, B. 3127.
[2] Chef-lieu de canton, arrondissement Valence (Drôme).
[3] Chef-lieu de canton, arrondissement Grenoble (Isère).
[4] Archives départementales de l'Isère, B. 3128.
[5] Canton et arrondissement de Grenoble (Isère).
[6] Archives départementales de l'Isère, B. 3129-3130.
[7] Chef-lieu d'arrondissement (Isère).
[8] Archives départementales de l'Isère, B. 3131.
[9] *Id.*, B. 3132.
[10] *Id.*, B. 3132.
[11] Chef-lieu de canton, arrondissement Vienne (Isère).
[12] Archives départementales de l'Isère, B. 3295.

continuer. Toutefois, il paraît probable que cette fonction ne subsistait plus au dix-septième siècle, ou plutôt qu'elle avait fait place à une autre exactement semblable, l'acception seule étant modifiée. On verra plus loin des « architectes entrepreneurs ordinaires des bâtiments du Roi en Dauphiné [1] » qui pourraient bien être les successeurs et les héritiers des anciens maîtres de l'œuvre des Dauphins.

Mais il faut faire retour en arrière et ne pas négliger les artistes qui, travaillant à côté des maîtres de l'œuvre ou sous leurs ordres, ont attaché leur nom à quelque travail important d'édification ou de restauration. Revenant à notre point de départ, nous voici en l'an 1379.

Antérieurement je n'aurais à citer que des lettres de Charles de Boville, gouverneur du Dauphiné sous Charles V, au sujet de la dépense des tombeaux et des images des Dauphins dans l'église Saint-André de Grenoble [2]; mais comme le document auquel je fais allusion ne donne point les noms des artistes auxquels on doit ces tombeaux, je n'insiste pas.

Les comptes des travaux au Palais delphinal de Grenoble [3] sont plus intéressants. Le gouverneur du Dauphiné passe, le 16 novembre 1379, un marché avec maître Jean de Lorraine, charpentier, pour la construction d'une chapelle dans le Palais delphinal, du côté de l'Isère, pour le prix de 80 francs d'or et six sommées de froment [4]. Pendant plusieurs années consécutives, Mallein Atheyne, serrurier, est chargé de fournir les serrures, les clefs, les lanternes destinées audit palais [5].

C'est encore en 1393 que le maître de l'œuvre conclut un marché avec Annequin Bernard, tailleur de pierre et maçon, pour la construction de la chapelle royale dans l'église Saint-Antoine de Grenoble, moyennant 300 francs d'or [6]. L'albâtre et le marbre employés dans cette construction sont fournis par Thélinon Opinelli, demeurant à Vizille, pour 300 florins d'or [7]. L'autel de la chapelle royale ne fut élevé qu'en 1383, car c'est à cette époque

[1] Archives départementales de l'Isère, B. 1493.
[2] *Id.*, B. 3174.
[3] On sait que c'est sur l'emplacement du Palais delphinal que s'élève actuellement le Palais de justice de Grenoble.
[4-7] Archives départementales de l'Isère, B. 3307.

seulement que fut transporté de Vizille le marbre spécial dont on le fit [1].

Le siècle suivant n'est guère plus riche en renseignements. Mais au moins l'intérêt rachète la rareté.

Une délibération du Conseil de la ville de Grenoble, de janvier 1408, remplace l'ancien sceau communal en laiton par un autre en argent, moins lourd et plus commode, de six onces d'argent, valant 6 florins 4 gros [2] : on en chargea l'orfèvre Jean Poupin, moyennant 10 florins [3].

Le premier peintre mentionné est Simonet Jacquemet, auquel on paye 2 florins pour faire en 1409 quatre écussons aux armes de la ville, pour être placés aux quatre coins du cercueil, lors du décès d'André de Ciserin [4].

Le 15 janvier 1421, un charpentier de Grenoble, Jean de Vence, prend l'engagement d'entretenir la toiture des hôtels delphinaux de la ville, à condition que le Dauphin lui fournira les tuiles nécessaires, et lui fera ordonnancer une somme annuelle de 15 florins [5].

Les archives de la Chambre des comptes renferment les lettres de commission de visiteur des ouvrages en fer et en cuivre, octroyées par Charles VII en 1446 à un ouvrier forgeron de Crépol [6], Joffrey Guymon [7]. C'est le seul document de cette nature que nous ayons rencontré.

Un maître maçon, Jacques Martin, a l'adjudication des travaux à faire en 1491 au palais de Vienne [8].

En 1498, noble Jean Morard, citoyen de Grenoble, résolut de fonder en la chapelle Saint-Vincent (c'était l'église Saint-Hugues désignée ici sous son vocable primitif) une chapelle dédiée à saint Antoine et saint Hugues. Il en donna la construction à

[1] Archives départementales de l'Isère, B. 3307.

[2] La plus ancienne empreinte de sceau communal de Grenoble que M. J. J. A. Pilot (*Sigillographie du Dauphiné*, p. 42) ait pu trouver représente des tours, une porte, un pont, une église et des clochers ; elle est de 1498.

[3] Archives municipales de Grenoble, comptes de 1407, f° 72. Cf. *Bulletin de la Société de statistique de l'Isère*, 2e série, t. I (1851), p. 337, note 2.

[4] *Id.*, comptes de 1409, f° 45.

[5] Archives départementales de l'Isère, B. 3290.

[6] Canton Romans, arrondissement Valence (Drôme).

[7] Archives départementales de l'Isère, B. 2977.

[8] *Id.*, B. 3129.

Me Martin Berubert, moyennant le prix convenu de 350 florins et la fourniture des matériaux nécessaires [1].

Jean Boyer, peintre de Grenoble, reçoit l'année suivante sept florins qu'on lui devait pour la peinture des armes de la ville, et des roses [2] en forme de panonceaux pour porter aux processions, et où sont peintes les armes de la ville [3].

A la même époque, l'adjudication de l'entretien des toitures des maisons delphinales à Grenoble est faite au profit de Mathieu Sotier, dit Amouroux, charpentier de cette ville, pour dix ans [4], à raison de quinze florins de traitement annuel, comme précédemment [5].

Mais voici dépassées les limites du quinzième siècle. La pauvreté des documents s'accroît, et peut-être aussi l'art local tombe en décadence. Les artistes étrangers affluent en France; quelques-uns d'entre eux passent ou séjournent en Dauphiné. A des intervalles très-éloignés, nous en avons des exemples qui témoignent au moins de leur présence à Grenoble.

Ainsi l'on dit que les boiseries de la première chambre du tribunal civil de Grenoble, où siégeait autrefois la Chambre des comptes, ont été exécutées en 1521 par un artiste allemand nommé Paul Jude. « Ces boiseries, merveilles de légèreté et d'élégance, dénotent une prodigieuse habileté de main. Le morceau capital de cette décoration est la cheminée où, sous un dais formé de feuillages, de pendentifs et de fleurons, quatre hommes d'armes se tiennent debout, la lance au poing [6]. »

Lorsque, après le siége et la prise de Grenoble par Lesdiguières, en 1570, le Conseil de ville s'occupa de remplacer l'horloge de la tour du pont, qui avait été détruite, il s'adressa à « un maistre horlogier et peintre de la ville de Rufec en Poitou », maître Loys Demarc; les travaux coûtèrent à la ville 1485 livres, et l'horloge ne fut replacée définitivement qu'en 1603. M. J. J. A. Pilot a retrouvé les devis passés avec ce maître et ceux qu'il employa,

[1] *Bulletin de l'Académie delphinale*, 3e série, t. XIII (1877), p. 125.
[2] Les roses existent encore aujourd'hui dans les armes de Grenoble.
[3] Archives municipales de Grenoble, série CC (Comptes de 1499).
[4] Archives départementales de l'Isère, B. 3232.
[5] Comme en 1421.
[6] *Notices sur Grenoble et ses environs, publiées à l'occasion du XIVe congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences* (Grenoble, 1886), p. 96.

parmi lesquels Claude Finé, serrurier, et Loys Fer, menuisier, tous deux de Grenoble [1].

En 1619, au moment de l'entrée de Louis XIII, à Grenoble, on charge deux peintres flamands, Antoine Vanchalder et Jean Ninor, de six grands tableaux à la détrempe, qui leur sont payés 300 livres [2]. En 1620, le 21 février, on voit encore dans les registres de délibérations de la ville les noms de deux autres peintres flamands, Jean de Losne et Jean de Nivel [3], lesquels déclarent que depuis sept ans ils ont quitté leur pays pour exercer leur art dans les bonnes villes, que durant cette période ils ont fait divers séjours de huit à dix mois à Grenoble, mais qu'ils ne peuvent être considérés comme habitants fixes, et par suite ne doivent pas être soumis à la taille [4]. En 1623, entre autres marchés passés avec des artistes pour la décoration de la ville lors de l'entrée du prince de Soissons, gouverneur, on en trouve un du 10 septembre où figure Antoine Bugnon, « architecte et peintre du canton de Berne en Suisse », chargé de peindre une colonne torse de dix-huit pieds de haut, quatre arcs de triomphe, et de faire dix-sept armoiries, lesquelles sont dessinées par un Jésuite, le Père Joseph [5]. Citerai-je encore une famille de gentilshommes verriers, les Marin, originaires du duché de Montferrat, en Italie [6], qui vinrent s'établir au seizième siècle en Dauphiné pour y exercer leur art? Mais le plus célèbre de tous les artistes étrangers qui ont vécu dans ce pays est assurément le sculpteur Jacob Richier, de Saint-Mihiel en Lorraine, petit-fils ou petit-neveu de Ligier Richier. Nous ne pouvons rien ajouter à ce qu'on a déjà dit à maintes reprises sur le séjour de Jacob Richier en Dauphiné, et comme il est tout à fait inutile de raconter à notre tour les faits énoncés par d'autres, nous nous bornerons à renvoyer aux publications de J. J. A. Pilot, de

[1] *Histoire municipale de Grenoble*, par J. J. A. Pilot, dans le *Bulletin de la Société de statistique de l'Isère*, 2e série, t. I (1851), p. 333. — Bien longtemps avant (1414), on avait vu à Romans et à Grenoble un « maître fabricateur d'horloges » étranger : il s'appelait Jacques Cutriffin, originaire de Fribourg en Suisse, ou plus simplement Jacques de Fribort; on lui devait le Jaquemart (ancienne horloge) de Romans. (*Id.*, p. 330.)

[2] Archives municipales de Grenoble, AA. 27.

[3] Il faut lire évidemment Jean de Nivelles.

[4] Archives municipales de Grenoble, BB. 87.

[5] *Id.*, AA. 27.

[6] *Biographie du Dauphiné*, par Alb. Rochas, t. II, p. 123.

M. l'abbé Souhaut et de M. Natalis Rondot [1]. Contentons-nous de dire que le travail de Pilot, à côté d'erreurs manifestes, fournit sur Jacob Richier des renseignements très-précis, et que M. Rondot a nettement résumé tout ce que l'on sait sur lui. Attaché à la personne du connétable de Lesdiguières, il habita longtemps Vizille, et les sculptures, statues, ornements du château de Vizille, ainsi que de l'hôtel du maréchal à Grenoble, sont dus à son ciseau. Il est l'auteur de son tombeau [2] et de sa statue équestre [3]. Enfin, au moment de l'entrée de Louis XIII à Grenoble, on eut recours à son talent pour diriger l'ornementation et faire des statues et des arcs de triomphe dans un délai très-court [4].

Mais il n'y a aucune raison plausible d'identifier, comme le veut J. J. A. Pilot [5], Jacob Richier avec un autre sculpteur nommé Matthieu Jacquet, dit de Grenoble, et encore moins avec son père Antoine [6], qui était certainement mort depuis longtemps en 1620. D'ailleurs, au contraire de Richier que des circonstances particulières amenèrent en Dauphiné et qui trouva à y faire bon usage de son talent, les Jacquet, que l'on suppose originaires de Grenoble, à cause de leur surnom [7], n'ont laissé aucun souvenir en Dauphiné et travaillèrent surtout pour les rois de France à Fontainebleau et à Paris.

L'origine grenobloise de Martin Cloistre, tailleur d'images, est certaine; mais son œuvre n'est nullement dauphinoise. M. Marchegay a trouvé dans les archives du château de la Trémouille [8] les

[1] *Notice sur Richier et quelques-uns de ses ouvrages*, par J. J. A. Pilot (*Bulletin de la Société de statistique de l'Isère*, 2e série, t. IV, p. 14-23). — *Les Richier et leurs œuvres*, par l'abbé Souhaut (Bar-le-Duc, 1883), ch. XLVII, p. 364-369, *Œuvres de Jacob Richier*. — *Jacob Richier, sculpteur et médailleur* (1608-1641), par M. N. Rondot (Lyon, Mougin-Rusand, 1885, in-8°, 19 pages). — Cf. encore une plaquette de M. Léon Germain : *Jacob Richier sculpteur lorrain, d'après une notice récente* (extrait de *Nancy-Artiste*, 16 janvier 1887).

[2] Aujourd'hui à Gap, à l'hôtel de la Préfecture.

[3] Aujourd'hui encore au château de Vizille (Isère).

[4] Archives municipales de Grenoble, AA. 27 et BB. 82.

[5] *Bulletin de la Société de statistique de l'Isère*, 2e série, t. IV, p. 20.

[6] Voir ce qu'en dit Alb. Rochas, *Biographie du Dauphiné*, t. I, p. 449.

[7] Le Musée de Grenoble possède (*Catalogue de* 1884, n° 239) le portrait d'Antoine Jacquet, dit de Grenoble, par M. Félix Jobbé-Duval. Ce portrait a été exécuté en tapisserie aux Gobelins et placé dans la galerie d'Apollon, au Louvre.

[8] Cf. Lucien Magne : *l'Œuvre des peintres-verriers français* (Paris, Didot, 1885, p. 9.)

traités passés en 1519 entre lui et Louis II de la Trémouille, et en 1521 avec sa seconde femme Louise de Valentinois, pour l'exécution de plusieurs tombeaux à la Sainte-Chapelle de Tours et à l'église de la Mothe-Feuilly, en albâtre et marbre blanc de Dauphiné; avant de mourir, il avait encore (en 1524) conclu un marché [1] avec Guillaume de Montmorency pour l'exécution de son tombeau en marbre noir à figures de marbre blanc, qu'il ne put terminer. C'est à peu près tout ce que l'on sait sur son compte.

On peut en dire autant d'un peintre-graveur du dix-septième siècle fort peu connu, Nicolas Pinson : originaire de Valence [2], il voyagea en Italie et se fixa « dans le fond d'une province », suivant l'expression de Mariette, sans être jamais revenu dans son pays natal [3].

Au dix-huitième siècle, je rencontre encore un artiste grenoblois en Normandie, dans une note du curé de Beaufiel (Eure), Philippe de Folleville, annexée aux registres de la paroisse et ainsi conçue : « En l'an 1725, pendant le carême, j'ay fait faire par le nommé Bernard, sculpteur, natif de Grenoble, et domicilié à Vernon [4], un aigle de bois de chêne au cœur, l'image de saint Philippe, apôtre, en la chapelle de Saint-Leu; j'ay donné cent francs au sculpteur pour sa façon avec la nourriture [5]. »

Ces mentions sont toujours, à mon sens, intéressantes à recueillir.

Il est temps d'arriver aux artistes qui, à partir du règne de Henri IV, ont été spécialement chargés des travaux à exécuter pour la ville de Grenoble, qu'ils fussent ou non titulaires de l'office de « peintre de la ville ». Là encore, quelques noms méritent d'être conservés.

Maître Louis Angellin, peintre, reçoit 5 écus 10 sous pour avoir peint (3 novembre 1595) les armoiries du Roi, de M. de Lesdiguières et de la ville [6]; il reçoit encore 3 écus 30 sous pour la

[1] Ce marché a été publié par M. A. de Montaiglon (*Bibliothèque de l'École des Chartes*, 3e série, tome II, janvier-février 1851).

[2] On connaît ce détail par une rarissime estampe conservée à la Bibliothèque nationale.

[3] *Biographie du Dauphiné*, par Alb. Rochas, t. II, p. 252.

[4] Chef-lieu de canton, arrondissement Évreux (Eure). *Beaufiel* est du canton de Lyons-la-Forêt, arrondissement des Andelys (Eure).

[5] Archives départementales de l'Eure, G. 381.

[6] Archives municipales de Grenoble, BB. 49.

façon des armoiries qui lui avaient été commandées (25 avril 1597) lors de l'entrée de Lesdiguières à Grenoble [1].

Denis Benoît, peintre, travaille avec ledit Angellin [2] à des tableaux et à des arcs de triomphe le 12 novembre 1598 et reçoit pour cela 48 écus [3]; on le retrouve plus tard (22 mars 1610) travaillant avec Abraham Gilbert [4], et enfin la ville lui octroie (7 août 1615) un mandat de 5 livres pour les armoiries qu'il a peintes à l'occasion des funérailles de Me André Chaboud, procureur [5].

Jean-Baptiste Leullier, peintre, ne paraît qu'une fois dans les délibérations de la ville de Grenoble, en 1604; il reçoit 60 livres [6].

L'entrée de Louis XIII à Grenoble (1619) fut l'occasion de fêtes et de dépenses dont profitèrent les artistes : on a vu plus haut le concours que prêtèrent dans cette circonstance le sculpteur Jacob Richier et les deux peintres flamands Antoine Vanchalder et Jean Ninor. A côté d'eux travaillent Marc et Jérémie Mallein, peintres, qui se chargent de deux cents armoiries du Roi de Savoie, du Maréchal, de M. de Morges et de la ville, à raison de 35 sous pièce; Philippe Bonefin, peintre, demeurant rue Neuve, promet de faire en huit jours un grand portrait du Roi à l'huile, qui aura neuf pieds de hauteur et sera payé 120 livres [7]; enfin, on a recours à un peintre qui paraît avoir joui à cette époque d'une certaine notoriété à Grenoble : il se nommait Claude de Lavaud [8]. On le retrouve fréquemment dans les délibérations et dans les comptes de la ville. Après avoir secondé Jacob Richier dans les préparatifs de l'entrée de Louis XIII, en 1619, il est chargé de la décoration de la ville à l'arrivée du prince de Soissons, gouverneur [9], et peint pour sa part sept emblèmes à la détrempe avec les portraits de Henri IV et de Louis XIII (7 septembre 1623); le dessin des em-

[1] Archives municipales de Grenoble, BB. 53.

[2] Ils étaient parents, Denis Benoît ayant épousé Gasparde Angellin, comme nous le révèle un arrêt du parlement de Grenoble. (Archives départementales de l'Isère, B. 578.)

[3] *Id.*, BB. 55.

[4] *Id.*, BB. 77.

[5] *Id.*, BB. 82.

[6] *Id.*, BB. 67.

[7] Archives municipales de Grenoble, AA. 27.

[8] Cf. Archives départementales de l'Isère, B. 578.

[9] Archives municipales de Grenoble, AA. 27.

blèmes devait lui être fourni par le Père Grillet, Jésuite [1].

Me Abraham Gilbert, peintre de Grenoble, que nous avons déjà cité comme travaillant avec Denis Benoît, en 1610, reçoit de la ville, le 13 juillet 1620, un mandat de 95 livres pour avoir peint quinze armoiries de M. de Lesdiguières sur grand cartel et d'autres tableaux qui lui avaient été commandés au moment de son entrée à Grenoble [2]. Un de ses parents, sans doute François Gilbert, est chargé de peintures lors de l'entrée de l'évêque de Grenoble, et touche pour ce travail, le 8 septembre 1619, une somme de 25 livres [3].

Nous ignorons absolument quel genre de talent possédait Benjamin Lagarde, peintre de Grenoble, car son nom ne nous est parvenu que par un arrêt du Parlement de Grenoble (1675) qui le maintient dans la succession de Pierre Lagarde, son père, et que lui contestait Jeanne Fabry, veuve de ce dernier, née à Lauzet, en Piémont, reconnue en sa qualité d'étrangère inhabile à recueillir elle-même cet héritage [4].

Tout au contraire, nous sommes très-clairement renseignés sur le talent de Toussaint Larjot. Dans sa *Relation de ce qui s'est fait et passé à l'arrivée de madame la duchesse de Sault dans la ville de Grenoble le seizième de septembre mil six cents septante-six* [5], F. Boniel nous apprend [6] que les arcs de triomphe furent peints par Toussaint Larjot, peintre de la ville de Grenoble, « de qui les « ouvrages esclatent dans les églises, assisté de Philippe Agnès, « honneste homme de mesme dans son art merveilleux ». N'est-ce pas là un renseignement précieux à conserver?

Cet auteur, dans la même relation, passe en revue tous les personnages qui furent présentés et qui prononcèrent des discours à la duchesse. Il nous parle avec complaisance de M. Guignier, peintre et quatrième consul, qui venait d'achever les portraits de « madame la duchesse de Sault, de la charmante spirituelle ma-

[1] C'est le second Père Jésuite que nous rencontrons, chargé de dessiner des emblèmes par la ville de Grenoble. Le fait est curieux à noter.

[2] Archives municipales de Grenoble, BB. 87.

[3] *Id.*, BB. 86.

[4] Archives départementales de l'Isère, B. 2237.

[5] Edm. Maignien, *l'Imprimerie, les imprimeurs et les libraires à Grenoble* (Grenoble, 1885), p. 277.

[6] Page 26.

« dame Mistral, de la toute bien faite madame du Bouchage, et « celuy de la modeste et gratieuse fille, la demoiselle Roux, l'ais- « née ». Voilà, je crois, des documents précis. Ce ne sont d'ailleurs pas les seuls que j'aie recueillis sur le peintre Jean Gueynier ou Guignier. Déjà, le 7 décembre 1674, il avait été chargé par la ville (sa situation de quatrième consul devait lui faciliter les commandes) de faire avant la Noël le portrait du comte de Sault, de la grandeur de celui du duc de Lesdiguières qui était dans la maison consulaire, pour former pendant [1]. Plus tard, le 17 mars 1704, on l'exempte du logement des gens de guerre [2], et le lendemain, on lui fait don de 300 livres à titre de rémunération pour les copies qu'il avait été autorisé à donner aux personnes de considération qui en demanderaient, des portraits qu'il avait peints pour l'Hôtel de ville [3].

Le Conseil de ville de Grenoble accepte, le 13 janvier 1681, l'offre d'un architecte, Jean Alluys, qui veut bien se charger de la construction d'un nouveau pont sur les piles de l'ancien [4]. Il décide en 1686 qu'on placera au-dessus du portail de l'Hôtel de ville un buste du Roi en marbre de Gênes, qui est l'œuvre du sculpteur Bertet [5].

En 1684, la Chambre des comptes délivre un à-compte sur les 1,300 livres dues à Ozias et à Daniel Guilhebaud, sculpteurs et menuisiers de Grenoble, ou à la veuve de ce dernier, pour les travaux de boiseries et de lambris qu'ils ont faits au Palais, au grand bureau de la première chambre du Parlement [6]. L'année suivante, un sieur Guilhebaud, peintre, et Ozias Guilhebaud, qualifié d'architecte, figurent sur la liste [7] des habitants de la ville de Grenoble qui font profession de la religion prétendue réformée.

Gabriel Duclos, peintre, demande au Conseil de ville, le 26 juin 1677, de le décharger de la taille parce qu'il ne réside pas dans la ville [8]. Huit ans après, il est nommé « peintre ordinaire

[1] Archives municipales de Grenoble, BB. 113.
[2] *Id.*, BB. 118, f° 317.
[3] *Id.*, BB. 118, f° 295.
[4] *Id.*, BB. 114.
[5] *Id.*, BB. 115.
[6] Archives départementales de l'Isère, B. 2328.
[7] Publiée par M. Edm. Maignien, *les Imprimeurs de Grenoble*, p. 547.
[8] Archives municipales de Grenoble, BB. 113.

de la ville pour prendre soin des tableaux de l'Hôtel de ville[1] ». Plus tard, on donna cet office au sieur Desneiges (9 mars 1725), qui fut chargé d'entretenir les tableaux de l'Hôtel de ville, et de faire les portraits des consuls pour les différentes salles dudit hôtel[2]. Lorsque Desneiges mourut, le 5 juin 1738, on convint qu'il était inutile de lui donner un successeur, et qu'il fallait supprimer la fonction, attendu qu'on ne savait plus où placer tous les tableaux peints par le dernier titulaire pendant treize ans[3].

Peut-être est-il bon de mentionner ici, à cause des détails qu'ils donnent, les documents suivants : « Payé (1696) à Pierre Montaguy, brodeur de Grenoble, un à-compte sur le prix fait de « 350 livres pour la tapisserie de velours du grand bureau de la « première chambre du Palais[4]. » — « Traité passé le 4 juin 1714 « par M. Pélissier, conseiller du Roi, syndic de la Chambre des « comptes de Grenoble, avec Jacques Maurin et Jacques Boutoux, « brodeurs de Grenoble, pour faire les tapisseries des deux bureaux « de Messieurs les correcteurs et auditeurs qui sont au second étage « de ladite chambre, de trois aunes d'hauteur, avec semblables « broderies que celles de la troisième chambre du Parlement, « dessus, dessous, et dans les côtés des portes, des cheminées « et des fenestres remplies de fleurs de lys et dauphins meslés « à la distance de six poulces de toutes parts, pour le prix de « 750 livres[5]. »

Un arrêt du Parlement de Grenoble (1707) nous fournit le nom de Louis Anglart, qui est qualifié d'architecte et « entrepreneur des bâtiments du Roi et ci-devant des fortifications de Mont-Dauphin[6] ». Il était certainement proche parent de deux autres architectes et entrepreneurs des bâtiments du Roi, Gabriel et Philippe Anglart, dont nous avons rencontré les noms à l'année 1679, dans les registres d'insinuation du Châtelet de Paris[7].

Un autre entrepreneur des travaux du Roi à Grenoble en 1739,

[1] Archives municipales de Grenoble, BB. 115.
[2] *Id.*, BB. 122.
[3] Ceci vient à l'encontre de ce qu'avance Pilot dans son *Histoire municipale de Grenoble*, t. I, p. 114.
[4] Archives départementales de l'Isère, B. 2329.
[5] *Id.*, B. 3310.
[6] *Id.*, B. 1493.
[7] Archives nationales, Y. 237, f°s 13 et 255 v°.

Pierre Leclet[1], maria sa fille Marguerite à Charles Turfa, entrepreneur des travaux du Roi à Saint-Martin d'Hères[2], mort avant 1765[3]. Dans le même ordre d'idées, les Archives du Parlement de Grenoble[4] nous révèlent le nom de Léonard Bailly, entrepreneur des fortifications de Briançon en 1709, et celui de François Riondet, entrepreneur des ouvrages du Roi à Grenoble en 1774[5].

Il sera plus intéressant de savoir que l'on fabriquait des tapisseries dites de Bergame à Grenoble au dix-huitième siècle[6]. Un arrêt du Parlement de 1769 autorise Guillaume Mathieu, fabricant de tapisseries de Bergame, à élever dans la ville un mur de maison contiguë à la galerie de Pierre Malsala[7]. Il sera également intéressant de savoir qu'une école publique de dessin[8] fut fondée à Grenoble en 1769, et que le premier professeur en titre fut Jacques-André Treillard, peintre du Roi, auteur d'un précieux album de gravures sur le Dauphiné[9] : son successeur fut Louis-Joseph Jay, peintre, principal fondateur en 1795 du Musée de Grenoble[10], dont il fut le conservateur jusqu'en 1815.

Encouragée par le bon exemple de la ville de Grenoble, la ville de Vienne créa au collége une classe de dessin en 1775 ; on a conservé les lettres de Louis XVI qui approuvent cette disposition[11] et l'arrêt du Parlement de Grenoble qui ordonne l'enregistrement des lettres patentes royales[12]. Le titulaire de cette classe de dessin fut Pierre Schneider, peintre demeurant à Vienne.

[1] Archives départementales de l'Isère, B. 1641.

[2] Canton et arrondissement de Grenoble (Isère).

[3] Archives départementales de l'Isère, B. 1787.

[4] *Id.*, B. 1500.

[5] *Id.*, B. 1856.

[6] Je n'ai pu savoir à quelle époque remonte l'introduction de cette fabrication à Grenoble. Elle n'est vraisemblablement pas antérieure à son introduction à Lyon, en 1622, par un sieur Barthélemy, de Bergame. (Archives municipales de Lyon, BB. 160.)

[7] Archives départementales de l'Isère, B. 1815.

[8] Les règlements furent imprimés immédiatement. Cf. Edm. Maignien, *l'Imprimerie à Grenoble* (Grenoble, 1885), nos 1253-1255.

[9] Le prospectus fut publié en 1769. Cf. l'*Imprimerie à Grenoble*. p. 478.

[10] Son portrait est au Musée de Grenoble (*Catalogue* de 1884, no 276). Il a été peint en l'an VII par Jacques-Augustin Pajou. Cf. *Biographie du Dauphiné*, par Alb. Rochas.

[11] Archives départementales de l'Isère, B. 2527.

[12] *Id.*, B. 1864.

Je terminerai cette trop longue et aride nomenclature en signalant un illustre inconnu. Je veux parler du sieur Pierre-Paul Bourron, tourneur-ébéniste de Grenoble[1], qu'une délibération du Conseil de ville du 29 juillet 1784 exempta à l'avenir de la contribution aux charges publiques, attendu « qu'il a porté son art à un degré « de perfection qui lui a valu, même dans les provinces étran- « gères et dans la capitale du royaume, la réputation due aux « talents distingués en tout genre[2] ». Qu'a donc fait cet émule de Boule? Que sont devenus ses ouvrages? Il n'en est fait mention nulle part.

Du reste, les noms que je viens d'exhumer ne sont pas connus davantage, et je ne veux point donner une portée exagérée à mon essai de réhabilitation. Mais lorsque les travaux de classement et d'inventaire d'archives seront plus avancés[3], on pourra sans difficulté multiplier les citations, compléter les biographies, et peut-être dresser pour le Dauphiné un état aussi complet que celui de M. C. Port pour l'Anjou et de quelques autres érudits pour différentes provinces. En attendant, ces notes pourront peut-être mettre sur la voie de quelques découvertes, et contribuer pour une part minime aux consciencieuses recherches des historiens de l'art, souvent couronnées de succès.

Henri STEIN,
Archiviste-paléographe, Correspondant du Comité des Beaux-Arts des départements.

[1] Cf. les quelques lignes consacrées à Bourron par M. A. PRUDHOMME, archiviste de l'Isère, dans la *Petite Revue dauphinoise*, t. I (1886), p. 62.

[2] Archives municipales de Grenoble, BB. 127.

[3] Deux volumes sont publiés pour le dépôt départemental de l'Isère, quatre pour la Drôme. Il n'y a pas encore d'inventaire général pour les Hautes-Alpes, mais seulement quelques indications éparses dans le *Bulletin de la Société d'études*, dues à M. P. Guillaume.

XIV

JEAN-BAPTISTE DE LA ROSE

PEINTRE DU ROI A L'ARSENAL DE TOULON.

Parmi les anciens artistes provençaux, il en est un dont on ne saurait trop s'occuper, car il réunit à la variété et à la profondeur de ses connaissances artistiques un caractère élevé. Cet artiste, que ses qualités du cœur et de l'esprit durent rendre cher à ceux qui l'approchèrent, est Jean-Baptiste De la Rose, premier du nom, sur lequel une notice biographique bien incomplète, écrite par M. Porte, d'après les notes du P. Bougerel [1], et communiquée par M. le Dr Pons, a paru dans le tome VI, p. 227-232, des *Archives de l'Art français*.

D'après les renseignements laissés par Bougerel, Jean-Baptiste De la Rose naquit à Marseille en 1612, et mourut à Toulon le 20 février 1687. Cette dernière date n'est pas exacte, d'après son acte de décès dont voici un extrait : « Sr Jean-Baptiste De la Rose, peintre, est décédé, muni des sacrements, le cinq, a été enseveli le 6 février 1687 à la paroisse, les témoins requis ont signé,

« A. Icart ; Germain ; Dalmas, prêtre [2]. »

Bougerel parle ainsi de l'enfance de notre artiste :

« Son père, prénommé Jean, était Parisien. Il avait quitté la capitale, pendant les guerres de la Ligue, pour aller habiter Marseille, où il se maria, en 1612, avec Marguerite Crivelli, de laquelle il eut Jean-Baptiste, qui fut son seul enfant. Jean-Baptiste était fort jeune lorsqu'il perdit son père et sa mère [3]. Heureusement

[1] Joseph Bougerel, prêtre de l'Oratoire d'Aix, né en 1680, mort à Paris en 1753. Il a écrit une *Vie de Gassendi* et des *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres de la Provence*.

M. Porte, mari d'une demoiselle de la famille Bougerel, possédait, par héritage, les manuscrits, aujourd'hui dispersés, du Père Bougerel.

[2] Arch. comm., série GG. 79, registre.

[3] Dans le répertoire de l'état civil de 1668 (Toulon), on trouve un Jean De la

qu'il restait à ce pauvre garçon une tante, sœur de sa mère, qui l'accueillit comme son propre fils et lui fit apprendre le dessin, pour, plus tard, le placer chez un orfévre; mais Jean-Baptiste, qui se sentait une vocation particulière pour la peinture, préféra s'adonner à ce dernier art. Cependant notre élève peintre, changeant de résolution, s'engagea, comme volontaire, dans l'armée française, lorsque la guerre eut éclaté entre Louis XIII et le duc de Savoie. Il fut blessé à la cuisse, au siége de Casal (1630). A peine guéri, notre jeune volontaire (il avait au plus dix-huit ans) se rendit à Rome, où il admira les chefs-d'œuvre de la sculpture, mais plus particulièrement ceux de la peinture. Cette préférence le porta à copier plusieurs des tableaux les plus estimés de la patrie des arts. Il ne tarda pas à prendre le chemin de la France. En traversant les montagnes du Piémont, il fut attaqué par des bandits qui ne lui laissèrent que sa chemise. Ne connaissant personne dans cette contrée, De la Rose fut près d'y mourir de misère et de faim. Heureusement que, malgré ses souffrances, il parvint à gagner la frontière, où il fut accueilli par un curé de sa connaissance, qui pourvut à ses besoins. Après avoir reçu les soins les plus affectueux de cet ecclésiastique, il put continuer son chemin, et revoir Marseille, sa ville natale. Ayant repris ses pinceaux, il exécuta quelques tableaux, soit dans cette ville, soit à la Ciotat. A Marseille, se trouvant logé sur le port, la vue continuelle de la mer et des effets de soleil qui s'y produisaient le poussèrent à peindre des marines; et, après des études sérieuses, ses tableaux dans ce genre obtinrent du succès. »

Nous ne saurions suivre plus loin le P. Bougerel sans parler du séjour à Toulon, dès 1646, de De la Rose, alors âgé de trente-quatre ans; séjour que semble avoir ignoré cet écrivain. En cette année 1646, notre artiste dirigea les travaux de décoration du vaisseau *le Saint-Philippe*, travaux qui coûtèrent 20,000 livres, somme importante pour ce temps; il dirigea aussi, vers la même époque, l'ornementation d'un autre vaisseau appelé *la Thérèse*. Le sculpteur Levray, qui venait de terminer, sous la direction de Puget, les ornements du vaisseau *la Reine*, prit part, en association avec De la Rose, aux travaux du *Saint-Philippe*, et fit toutes

Rose décédé en cette année, lequel ne peut être qu'un des fils de Jean-Baptiste.

les sculptures du *Brézé*[1]. En 1647, De la Rose exécuta pour le maître-autel de l'église Saint-Probace, de Tourves (Var)[2], un tableau dont voici une description succincte : dans le haut, la Vierge, assise sur des nuages et tenant son divin Enfant, est couronnée par deux chérubins. Au-dessus, plane le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe. Dans le bas, à gauche, saint Probace présente à la Vierge une croix; à droite, on voit deux personnages, dont un évêque, qui est, dit-on, Mgr Gault, évêque de Marseille. Ce tableau, dont la hauteur est de 2^{m},40 et la largeur de 2^{m},6, porte l'inscription suivante : *De la Rose pinxit,* 1647, et se distingue par la composition et le dessin. A partir de l'année 1646, on perd la trace, à Toulon, de ce peintre; jusqu'à ce jour, aucun document ne nous a signalé sa présence dans cette ville avant 1663, où nous le retrouvons. Il faut attribuer son absence, si absence il y a eu, à l'arrêt des constructions et au désarmement des vaisseaux qu'amenèrent les discordes de la minorité de Louis XIV (1648-1651); circonstance qui dut l'obliger, comme Levray et Puget, à se livrer à des travaux d'un autre ordre. Tous les genres de peinture lui étant familiers. De la Rose a pu peindre des marines, des paysages, des décorations d'édifices, des tableaux de religion. On dit que plusieurs églises des environs de Toulon possèdent ou ont possédé des toiles de cet artiste.

Mais revenons à Bougerel. Il raconte que, lors de l'arrivée de Louis XIV à Marseille (1660), le cardinal Mazarin ayant entendu parler du mérite de De la Rose, alla, en compagnie de plusieurs seigneurs de la cour, visiter son atelier, et que, satisfait du talent du peintre, il en parla au Roi, qui lui fit commander un tableau de grande dimension, dans lequel devaient être représentés, sur un côté, une partie du port, avec la Réale et plusieurs vaisseaux, et, sur l'autre côté, la citadelle, ainsi que les seigneurs de la cour. Ce

[1] Voy. V. Brun, commissaire général de la marine, *Notice sur la sculpture navale : Bulletin de l'Académie du Var,* p. 77 et 146 (année 1860-61).

[2] « L'église de Saint-Probace fut achevée en 1644. La reconstruction en fut confiée à Barthélemy Gombert, de Toulon, par acte passé le 14 septembre 1643 ». *Apostolat de saint Probace,* par l'abbé C. Blanc, grand vicaire de l'évêque de Fréjus et Toulon, vol. in-16, p. 151.

Le tableau de l'autel de l'Enfant Jésus, de la même église, a été fait par Bernier, nom d'un décorateur de vaisseaux à Toulon, en 1682-83. Au bas de la toile, se trouve écrit : Bernier *pinxit,* 1644.

tableau, envoyé à Paris, plut tellement à Mazarin, que ce cardinal le fit placer dans son appartement et engagea le Roi à en commander une répétition dans de plus grandes dimensions, afin de pouvoir y représenter une grande partie de la ville de Marseille. Les intendants des bâtiments du Roi demandèrent à Sa Majesté de faire venir De la Rose à Paris, pour travailler aux appartements du Louvre. Cette demande ayant été favorablement accueillie, il fut résolu de lui accorder le brevet de peintre du cabinet du Roi, et le chevalier de Clairville[1] se chargea de solliciter la somme nécessaire pour le voyage. Ce dernier fit part à De la Rose, dans une lettre écrite de Paris le 22 octobre 1660, de tous ces détails, mais la mort de Mazarin (16 mai 1661) détruisit le bel avenir réservé à l'artiste.

Ici, on peut se demander si c'est bien à Marseille que Mazarin visita l'atelier de De la Rose[2], car nous ne sommes pas loin de l'année 1663, année où notre peintre, ainsi que le sculpteur Levray, était placé à la tête des décorations navales au port de Toulon, et où il fut chargé de peindre le « portrait » de la galère *Capitane*, pour être présenté à Colbert[3].

En 1662, après le traité des Pyrénées (7 novembre 1659), qui termina une longue guerre, une impulsion nouvelle avait été donnée à la marine. Dans l'année 1667, cette impulsion fut décisive; un grand nombre de vaisseaux furent construits dans tous les ports. Cette même année, le *Royal-Louis*, le premier vaisseau de cent vingt canons, fut construit à Toulon, et, l'année suivante, on mit sur

[1] Le même chevalier de Clairville, sans doute, qui fut l'ennemi acharné des conceptions de Puget, lorsqu'il vint à Toulon pour l'agrandissement de l'arsenal (1668-1669).

[2] Fabre dit, dans son *Histoire de Marseille*, que Louis XIV arriva à Aix le 17 janvier 1660; que ce fut le 2 mars qu'il pénétra « en vainqueur » dans les murs de Marseille par une large brèche, et qu'il quitta cette ville le 8 mars. Rostan, dans sa *Notice sur l'église de Saint-Maximin*, fait arriver ce monarque dans cette petite ville le 4 février 1660, et l'y fait arrêter à nouveau quinze jours après, à son retour de Toulon, où, d'après les archives de cette dernière ville, il passa douze jours.

Son fils Pascal étant né à Toulon en 1665, Jean-Baptiste De la Rose a dû se marier au plus tard en cette année avec Anne Masure.

En 1666, dit O. Teissier, dans son livre intitulé : *les Rues de Toulon*, Jean-Baptiste De la Rose habitait la maison portant le n° 5 de la place Saint-Pierre.

[3] Lettre de l'intendant Laguette, écrite à Colbert le 12 juin 1663. — L. Lagrange, *Pierre Puget*, 2e édition, p. 105 et 107.

le chantier le *Dauphin-Royal*. Un concours ayant été ouvert pour l'ensemble des ouvrages de sculpture, peinture et dorure du *Royal-Louis*, De la Rose présenta des projets dessinés dont le devis de la sculpture seule s'élevait à 21,300 livres[1], tandis que Levray et Rombaud-Languenu n'estimèrent les leurs que 13,800 et 14,000 livres. Ces sommes étaient énormes pour l'époque, mais le vaisseau devait être magnifiquement orné et doré avec profusion, tant à l'avant qu'à l'arrière, tant dans les chambres que sur les côtés. Les dessins envoyés à Paris n'ayant pas plu à Colbert, le célèbre peintre Le Brun fut chargé par ce ministre de faire des dessins modèles pour la décoration (peinture et sculpture) des deux vaisseaux, et le sculpteur Girardon reçut la commission d'aller à Toulon pour les faire exécuter[2]. A la même époque, De la Rose, qui était connu pour son habileté, et qui, quelquefois, s'était chargé de diriger les ouvrages de sculpture et avait collaboré avec Puget à une collection de bâtiments de mer, pour être envoyée à Colbert, fut chargé de la direction de tous les travaux de peinture, avec le titre de maître peintre entretenu par le Roi[3]. Sa paye fut fixée à 1,200 livres par an, avec des suppléments, pensons-nous, pour les dessins-modèles, ainsi qu'il fut fait pour Pierre Puget, lorsque, l'année suivante, il entra dans l'arsenal comme maître sculpteur[4].

[1] On trouve, sous le n° 54, dans la collection des dessins du marquis de Chennevières, exposés au musée d'Alençon, un projet de décoration pour la salle du Conseil du *Royal-Louis*. Il est signé : De la Roze. Ce projet ou dessin, exécuté au pinceau, tant les contours que les ombres lavées à l'encre de Chine, représente deux *Victoires* qui soutiennent un grand cadre central, au-dessous duquel le peintre a écrit : « Le tableau sera représenté de passage du Rein et à l'autre côté, la ville de Mon du côté de la Rague. » A gauche, séparé par un piédestal séparé en bas-reliefs (?), d'un trophée d'armes avec Mars et Hercule, les armes de France et le masque radieux et emblématique de Phébus, se voit un Mars debout, soutenant un autre cartel vide, mais sous lequel sont écrits ces mots : « Sera une conquaite », etc. — *Catalogue des dessins de la collection du marquis de Chennevières exposés au Musée d'Alençon.* — Paris, Poulet-Malassis, 1857, in-12, p. 33.

[2] Lettre de l'intendant d'Infreville à Colbert, du 24 juillet 1668. — Voy. V. Brun, *ouvrage cité*, p. 145.

[3] Le titre de maître peintre entretenu l'obligeait de suivre et d'inspecter tous les travaux de peinture que la marine faisait exécuter.

Voy. *Décoration navale au port de Toulon : Bulletin de la Réunion des Sociétés des Beaux-Arts à la Sorbonne*, p. 354 et suiv. (année 1884).

[4] L'important atelier de la sculpture occupait, en 1776, une partie des bâti-

« Quoique l'inspection » dont il était chargé (c'est Bougerel qui parle) occupât la majeure partie de son temps, De la Rose en trouvait toujours assez pour peindre des tableaux de marine, qu'on lui demandait de tous côtés; il en fit deux pour le duc de Beaufort, à la table duquel il était quelquefois admis; six pour le duc de Lesdiguières, dont quatre avaient douze pieds (3m,88) de longueur sur huit pieds (2m,59) de largeur. Il en peignit aussi pour MM. Colbert, Seignelay, d'Estrées, de Tourville, les cardinaux de Bouillon, de Vendôme, etc. »

A partir du moment où il fut fait maître peintre entretenu, outre les nombreux dessins de vaisseaux qu'il exécuta en collaboration avec Puget, De la Rose dressa, jusqu'à sa mort, les descriptions, modèles et devis, et fit les certificats de recette de tous les ouvrages de peinture qui furent exécutés dans les établissements de la marine et sur les vaisseaux. C'est ainsi que, entre autres, il donna, en 1683, les dessins et devis des peintures à exécuter au second étage de la Maison Royale, où se trouvaient le logement et les bureaux de l'intendant de la marine. Lors de l'adjudication, qui eut lieu le 26 novembre 1684, trois peintres, Harmitton, Vanloo et Louis Herpin, se disputèrent ce travail, qui resta à Louis Vanloo au prix de 105 livres, après avoir été soumissionné à 200 par Harmitton. Dans les registres de la marine, on trouve un devis pour la décoration du vaisseau *l'Ardent*, construit en 1680, armé en 1684 et monté par l'amiral Duquesne. Dans ce devis, se trouve un tableau de figures mesurant huit pieds (2m,59) de long, sur six pieds (1m,94) de haut, et devant être exécuté d'après un dessin « donné par le sieur De la Rose ». Ce tableau, qui était destiné à la grande chambre de l'amiral, devait être accompagné d'ornements et de paysages. La chambre particulière de Duquesne devait également recevoir des peintures d'après les dessins de De la Rose. L'entrepreneur de cette décoration, ainsi que du coloriage d'une partie des sculptures de l'arrière, fut Jean Vanloo, qui obtint, sans concurrence, ce travail au prix de 1,350 livres [1]. En 1686, De la Rose

ments du quai de l'Horloge. Depuis l'établissement, en 1825, du musée naval dans le local des sculpteurs, cet atelier a été déplacé plusieurs fois. Il en a été de même pour celui de la peinture, qui s'est trouvé longtemps dans un pavillon situé à l'extrémité dudit quai.

[1] Voy. V. Brun, *ouvrage cité*, p. 146.

délivrait des certificats pour des payements de travaux de sculpture et de peinture à divers artistes, dont un pour le payement de 1,500 livres à Jean Vanloo et à ses associés, qui avaient peint le vaisseau *le Magnifique*. L'année suivante, De la Rose fit et signa un devis descriptif pour la décoration d'une salle de la Maison Royale. Cette décoration était d'une grande richesse ; elle comprenait un tableau d'histoire avec bordure ornée, pour le plafond ; des ornements divers et des paysages pour les parois, y compris les soubassements et les ébrasements des fenêtres. Cet ouvrage important, que plusieurs peintres se disputèrent encore, fut adjugé le 20 juillet 1687, après la mort de De la Rosé, à Jean Vanloo, pour la minime somme de 200 livres ! Ce fut le fils de De la Rose, âgé seulement de vingt-deux ans, qui, après avoir succédé à son père dans la maîtrise de l'atelier de peinture, dirigea les travaux de cette décoration et en fit la recette.

Voici quelques faits qui prouvent en quelle estime on tenait notre peintre de vaisseaux, tant à Paris qu'en Provence. L'intendant de la marine Arnoul, à qui De la Rose avait raconté qu'il aurait fait fortune à Paris si, par ordre du Roi, on ne l'avait obligé de rester dans l'arsenal lorsqu'il avait demandé son congé, disait, en 1676, de cet artiste, qu'il « excellait dans sa manière » [1]. Le 9 janvier 1680, Louis Jullien, peintre de Toulon, fut commis d'office par M. le juge d'Ollioules pour procéder à l'estimation des tableaux trouvés dans la maison, située dans le haut de ce village, de François de Boyer, seigneur de Bandol, président à la Cour des comptes de Provence. Après l'inventaire de ces tableaux, terminé le 29 janvier de la même année, madame veuve de Boyer fit, le 1er août suivant, une déclaration signée de ceux qui se trouvaient dans son hôtel d'Aix. Parmi ces derniers, un *Naufrage* et une *Marine* de De la Rose avaient été donnés en provision à M. d'Hermitte pour 350 livres les deux, prix que n'atteignit, dans l'estimation en valeur, aucune des toiles, dont plusieurs étaient de peintres en renom, des deux collections [2]. Le célèbre peintre Le Brun écrivait de Paris, le 17 juillet 1682, à De la Rose : « Il n'y a pas bien longtemps qu'étant avec le marquis de Seigne-

[1] Voy. V. Brun, *ouvrage cité*, p. 146.

[2] Voy. le *Rapport* de M. de Laborde au Comité historique. — *Bulletin*, t. III, p. 285.

lay, je vis un tableau que vous lui avez envoyé, que je trouvais très-beau; j'eusse bien souhaité qu'il en eût connu la beauté comme moy, afin que la récompense eût suivi le mérite de l'ouvrage[1]. » Une autre lettre atteste combien les tableaux de notre estimable peintre étaient appréciés de de Troy, résidant à Toulouse. Cette lettre, datée du 14 novembre 1686, est écrite par dom Lehoux, Chartreux de cette ville, au sujet d'une marine que De la Rose lui avait envoyée, et contient les passages suivants : « Il était juste que j'attendisse longtemps ce précieux objet, mais il ne l'était pas moins que, pour me le procurer, vous ménageassiez des moments dont le public profite avec autant de plaisir que d'utilité; M. de Troy, peintre de cette ville, et qui vaut bien son frère[2], établi à Paris, est venu lui-même tendre la toile sur le châssis, et, après l'avoir longtemps examinée, il m'a demandé la permission d'y revenir, ce que je lui ai accordé, d'autant plus volontiers qu'en lui procurant cette satisfaction j'augmente ma reconnaissance pour les belles choses qu'il m'a dites de votre tableau, etc.[3]. » Lorsque Joseph Vernet vint à Toulon (1754), il se trouvait dans son *itinéraire*, dressé par de Marigny, cette instruction : « M. Vernet trouvera à Toulon, chez divers particuliers, plusieurs tableaux de marine peints par le feu sieur De la Rose, peintre de la marine, que l'on prétend avoir excellé dans ce genre de peinture, surtout pour l'exactitude des proportions des vaisseaux et de l'établissement de leurs agrès[4] ».

Bougerel fait ainsi le portrait du peintre qui nous occupe : « De la Rose avait une physionomie heureuse; il était grand et maigre; on trouvait en lui la candeur et la simplicité de nos pères; il était naturellement silencieux et pensif; il ne perdait aucun moment et aimait la lecture; doux, facile, complaisant, charitable, il était aussi bon chrétien qu'excellent peintre. » Puis il ajoute : « De la Rose mourut à Toulon, à l'âge de soixante-quinze ans, d'une mala-

[1] Extrait d'une lettre de Charles Le Brun, publié dans le t. VI des *Archives de l'Art français*, p. 230.

[2] François de Troy fut reçu à l'Académie de Paris en 1674. Il y devint professeur, puis adjoint à recteur, et enfin directeur. Louis XIV et les grands seigneurs l'occupèrent à peindre des portraits et des tableaux d'histoire.

[3] *Extrait des manuscrits de Bougerel*, par Porte.

[4] Voy. le *Rapport* de M. de Laborde au Comité historique. — *Bulletin*, t. III, p. 285.

die de poitrine, le 20 (nous avons vu que ce fut le 5) février 1687 [1]; il s'était marié deux fois et avait eu plusieurs enfants de ses mariages; sa seconde femme, qui était de Marseille, s'appelait Anne Mazuri (lisez Mazure); Pascal De la Rose, qui succéda à son père dans son emploi, était né de son second mariage. »

FILIATION DES PEINTRES DE LA ROSE.

Les De la Rose, en ne comptant qu'à partir de 1663, année où le plus ancien des peintres de ce nom s'établit d'une manière définitive à Toulon, ont exercé leur art dans cette ville pendant plus d'un siècle.

PASCAL DE LA ROSE.

Pascal (fils de Jean-Baptiste, *premier*), né à Toulon en 1665, mort dans la même ville le 28 janvier 1745 [2], avait succédé, en 1687, à l'âge de vingt-deux ans, à son père dans l'emploi de maître peintre de la marine, et s'était marié, l'année suivante, avec Claire Sicard, d'Ollioules, près Toulon. Il termina quelques ouvrages de peinture que son père avait laissés inachevés. Pascal est connu pour celui des De la Rose qui, après son père, a eu le plus de talent dans son art.

JEAN-BAPTISTE DE LA ROSE.

Jean-Baptiste, deuxième (fils aîné de Pascal), né à Toulon, succéda, en 1737, à son père dans la maîtrise de l'atelier de peinture du port. Avant d'être nommé maître, il avait plusieurs fois concouru aux adjudications d'ouvrages de peinture pour les vaisseaux. Il figure sur les registres du port de 1720 pour un payement de travaux faits en association, et y est qualifié de « peintre de cette ville ». En 1724, alors qu'il n'était que second maître, il offrit de donner les leçons de dessin aux élèves et apprentis de l'atelier, en remplacement de son fils, qui devait se rendre à Rome.

[1] Voy. ci-dessus, p. 303, son acte de décès.

[2] « Sieur Pascal De la Rose, maître peintre entretenu du Roy au département de Toulon, âgé d'environ quatre-vingts ans, est décédé, muni des sacrements, le 28 janvier 1745, et a été enseveli le lendemain à la paroisse. » (Arch. comm., GG. 138, registre.)

ALEXANDRE DE LA ROSE.

Alexandre (fils de Jean-Baptiste, deuxième), né à Toulon en 1698, fut de bonne heure, en 1722, nommé sous-maître peintre entretenu, et obtint, la même année, des travaux de peinture mis en adjudication. Il était chargé d'enseigner le dessin aux élèves et apprentis peintres du port. En 1724, il alla à Rome, aux frais de la marine, pour se perfectionner. En 1738, il fut nommé maître peintre, place qu'il ne conserva que deux ans; il resta en sous-ordre après avoir été remplacé par Lhermitte, en 1740. Il fut mis à la retraite en 1745[1].

JOSEPH-ANTOINE DE LA ROSE.

Joseph-Antoine (fils cadet de Pascal) naquit à Toulon en 1701, et s'y maria en 1746. Il mourut dans cette ville en 1771. Des payements lui étaient faits en 1716, alors qu'il n'était qu'apprenti, pour des travaux de peinture exécutés dans le port. En 1738, il fut nommé « maître à dessiner » des gardes ou élèves de la marine, place qu'il occupait encore en 1747, aux appointements de 66 livres 13 sols par mois. En 1767, on le retrouve exerçant son art à Toulon. Il eut un fils du nom de Pierre. Joseph-Antoine et Alexandre De la Rose fréquentèrent Joseph Vernet, le célèbre peintre de marines, pendant son séjour à Toulon, où il vint en 1754.

Ch. Ginoux,
Membre de l'Académie du Var,
Correspondant du Comité.

[1] On voit au musée de Toulon un grand tableau de marine très-peuplé de navires et de personnages. Il porte l'inscription suivante : *De la Rose, fait à Toulon*. Ce tableau a pu être commencé par le premier Jean-Baptiste, mais bien certainement il a été terminé par un autre De la Rose.

XV

LES ÉCOLES D'ART A TOULON

(1640-1887).

En France, les écoles d'art proprement dites ne datent pas de bien loin. Simon Vouet en fut le précurseur en créant, en 1628, une école de peinture, d'où sortirent plusieurs de nos plus grands maîtres. Vingt ans après, en 1648, Louis XIV fonda l' « Académie royale de peinture et de sculpture », et institua, en 1665, l' « École française de Rome ». Quant aux Académies de Beaux-Arts et aux écoles municipales de dessin de province, ce ne fut que vers le milieu du siècle suivant qu'on commença à les établir. Pendant le moyen âge et la Renaissance, l'éducation artistique se donnait dans l'atelier particulier des maîtres peintres, sculpteurs ou architectes; c'est-à-dire que ces maîtres recevaient en apprentissage, pour un temps plus ou moins long et à des conditions différentes, des jeunes gens auxquels ils avaient reconnu de l'aptitude pour la carrière des arts. Le maître se chargeait d'élever et d'instruire dans sa profession son apprenti. Quelquefois, il s'engageait à le nourrir, vêtir et loger, et même à le faire soigner, en cas de maladie. Ordinairement, les engagements pris de part et d'autre étaient consignés dans un acte notarié. Les ateliers, écoles privées, dont le nombre des élèves ou apprentis se trouvait nécessairement très-restreint, étaient assez répandus ; car, alors, même les petites villes centralisaient les travaux d'art des localités voisines moins importantes. Vers la fin du moyen âge, bien que, d'après le cadastre de 1442, sa population ne fût que de cinq à six mille âmes, Toulon a pu être du nombre de ces villes. Il n'y aurait rien de surprenant à ce qu'il en ait été ainsi, puisque, outre la décoration des édifices publics et privés, celle des navires offrait dès cette époque une source de travaux aux sculpteurs et aux peintres. Toujours est-il que, dans le commencement du quinzième siècle, cette petite cité possédait un artiste de valeur, qu'elle avait vu naître, et qui, probablement, avait dû se former chez un sculpteur y résidant. Cet artiste est le

maître sculpteur sur bois Jean Flamenq, qui, en 1426, décorait, de concert avec Antoine Gervaut, la belle église de Saint-Maximin (Var)[1]. Un autre sculpteur toulonnais, du nom de Jean Guiramand, exécutait, en 1518, des travaux de sculpture sur pierre et de peinture sur bois pour l'église de la Sainte-Baume (Var)[2]. Il se trouvait à Aix en 1520, année où il s'associa avec Raymond Bellin, menuisier de Marseille, pour la « fabrication de tous cadres de retables » à faire dans cette dernière ville[3].

Dans le seizième siècle, nous trouvons d'autres artistes appartenant à Toulon par leur naissance ou leurs travaux. Les Archives communales témoignent de la présence dans cette ville, pendant la première moitié du siècle suivant, des architectes Bourgarel, Bonnefont, Rollet, B. Gombert; des sculpteurs Garcin, Jean et Louis Caravaque, Gaspard et Pierre Puget, Mellon, Arnaud, Levray; des peintres La Chapelle, Laure, Jean-Jacques, Bernier, de la Rose, etc. Dans la seconde moitié du même siècle, le nombre des artistes y devint considérable; le nom de Puget[4] et les superbes et nom-

[1] La plus belle église gothique de la Provence, terminée vers la fin du quinzième siècle.

Dans un acte du 16 août 1426, il est dit : « ...ante operatorium ubi corus construebatur dicti conventus, presentibus Johanne Presie curato dicte ecclesie, magistro Johanne Flamenqui (*lire* Jean, fils de Flamenq), ligni fabro, habitatore de Tholono... » — Voy. *Histoire du Couvent Royal de Saint-Maximin*, p. 172 et suiv., et p. 45 du *Supplément*, par l'abbé J. H. Albanès; *Bulletin de la Société d'études de la ville de Draguignan*, t. XI, année 1876-1877.

Le nom de Flamenq se rencontre dans les anciennes archives de Toulon; on y trouve plusieurs consuls de ce nom, qui, aujourd'hui, est encore porté par quelques familles. Dans un acte public de 1402, on trouve un Bertrand Flamenc, chef de famille notable. Dans le cadastre de 1442, on voit un autre Flamenc, du prénom de Salvayre, possédant maison.

Il est à remarquer que, en 1678, ce fut le sculpteur J. Lieautaud, travaillant à Toulon, dans l'atelier particulier de Puget, dont il était l'élève et l'ami, qui fut chargé de refaire la décoration du chœur de Saint-Maximin, décoration qui révèle que ledit Lieautaud était un excellent artiste.

[2] *Ouvrage cité*, pièce justificative n° 54.

Un autre Guiramand sculptait, en 1692, dans l'arsenal du Roi, à Toulon.

[3] Voy. *Documents inédits sur divers artistes inconnus*, par M. le docteur Barthélemy : *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, année 1885.

On sait que les cadres des retables étaient composés d'architecture, d'ornements, et quelquefois de figures; le tout peint et doré.

Si l'on dépouillait les registres des notaires de Toulon, antérieurs au seizième siècle, il est probable qu'on y découvrirait d'autres noms d'artistes toulonnais.

[4] Pierre Puget a vécu à Toulon pendant près de trente ans, de 1644 à 1660,

breux travaux d'art que l'État et même la ville faisaient exécuter, y attirèrent, plus que jamais, non-seulement de la Provence, mais aussi des divers points de la France, des sculpteurs, des peintres et des architectes. Malgré cette affluence d'artistes, et les incitations venues de Paris pour la création de cours de dessin dans les grandes villes et les centres d'industrie artistique, on ne rencontre aux deux derniers siècles aucune école municipale d'art à Toulon. Les seules traces connues d'écoles de ce genre sont la fondation, en 1725, d'une Académie de musique, qui n'eut que deux ans et demie de durée [1], et la tentative faite, en 1786, auprès des Consuls, par les trois meilleurs peintres de la ville, artistes d'un réel mérite, pour l'établissement d'une Académie de peinture; tentative qui échoua par suite des conditions inacceptables que ces trois peintres avaient posées en vue de la création de cette Académie [2].

On trouvera dans les pages qui vont suivre l'explication de l'absence jusqu'à notre siècle de toute institution municipale relative à l'enseignement des arts plastiques dans la ville adoptive de Puget.

ÉCOLES DE LA MARINE

Dans les deux derniers siècles, les seules et véritables écoles où l'enseignement des arts du dessin ait été donné furent les ateliers de sculpture et de peinture du port, qui n'ont pris fin qu'après plus de deux cents ans d'existence. On peut faire remonter à 1640 la création de ces écoles, puisque, en cette année, d'après la correspondance de l'intendant d'Infreville, Nicolas Levray, sculpteur de mérite, et entendu en architecture, était « au service du Roi » dans l'arsenal maritime [3].

et de 1668 à 1681. Pendant ces deux périodes, il ne fit que quelques absences de peu de durée. Dans l'intervalle de 1660 à 1668, il séjourna à Gênes. De la Rose, peintre d'un grand mérite, a également passé la plus grande partie de sa vie d'artiste à Toulon.

Pendant le dix-septième siècle, Toulon avait des relations commerciales avec l'Italie et le Levant. Comme il en résultait un incessant renouvellement de départs et d'arrivées de navires, beaucoup d'artistes, se rendant à Rome ou en revenant, ont pu s'arrêter à Toulon.

[1] Arch. comm., série BB. 12, *Livre Vert*, p. 180.

[2] Arch. comm., série BB., art. 29.

[3] Voy. V. Brun, commissaire général de la marine, *Notice sur la sculpture*

Ces deux ateliers-écoles, auxquels le peintre Jean-Baptiste de la Rose (premier du nom) et Pierre Puget donnèrent, plus tard, une forte impulsion, et d'où sortirent une foule d'artistes méridionaux, ont de tout temps été ouverts aux apprentits des autres ateliers de la marine [1], et même aux enfants de la ville [2]. Et c'était une excellente mesure que celle de laisser libre l'accès de ces écoles, car, en rendant plus nombreux les élèves, et, par suite, les candidats à l'apprentissage, non-seulement elle facilitait le recrutement des apprentis, mais encore elle permettait, dans leur choix, de faire entrer en ligne de compte l'instruction littéraire de chacun d'eux.

Dans les ateliers de sculpture et de peinture, un maître ou un « sous-maître » était chargé de donner les leçons de dessin ou de modelage aux élèves et aux apprentis peintres ou sculpteurs. Une grande émulation régnait au milieu de ces jeunes gens, chez les élèves surtout; car c'était parmi ces derniers qu'étaient choisis les « garçons » ou apprentis; et les élèves passés apprentis, quoique relativement nombreux, étant toujours de beaucoup inférieurs en nombre aux autres élèves restants, ces derniers se voyaient dans l'obligation de prendre, souvent bien à regret, d'autres carrières. Ce qui augmentait encore cette émulation, c'était la paye, proportionnelle à leur âge et à leur capacité, que touchaient lesdits garçons sculpteurs ou peintres [3], dont les services pour la retraite comptaient dès l'âge de quatorze ou quinze ans [4].

navale, p. 77 du *Bulletin de l'Académie du Var* (1860-61). — LAGRANGE, *Pierre Puget*, p. 104.

[1] Voy. V. BRUN, *ouvrage cité*, p. 132.

[2] Le 9 novembre 1835, sur une simple demande verbale, nous obtînmes de MM. Dubès, maître sculpteur, Jauffre, ingénieur chargé de l'atelier de sculpture, et Bonnard, ingénieur en chef, l'autorisation de dessiner dans cet atelier.

Bien que de nationalité étrangère, le jeune Ravelli, devenu plus tard célèbre à Rome, avait été autorisé, sur la demande du payeur général, comte Littardi (un allié, par sa femme, des Sauli de Gênes), à étudier la sculpture dans le même atelier. Il s'y trouvait en 1835, en même temps que nous.

Le peintre Cordouan, ainsi que d'autres jeunes artistes, avaient précédemment obtenu la même faveur.

[3] Devis de la main-d'œuvre pour les ouvrages de sculpture des vaisseaux, et conditions d'entreprises. — Page 7, art. 10. (Document ancien imprimé, en ma possession.) « L'entrepreneur employera un apprenti sur le nombre de cinq ouvriers, et le payera convenablement à son âge, et progressivement suivant la capacité qu'il acquerra. »

[4] Gaspard Doumet, maître peintre, né le 2 juin 1720, fut mis à la retraite le 1er avril 1789, « après cinquante-quatre ans de services ». Il avait donc quinze

En 1724, Alexandre de la Rose, alors sous-maître peintre entretenu, donnait les leçons de dessin dans l'atelier de peinture ; et lorsque, la même année, il partit pour aller se perfectionner à Rome, ce fut son père, Jean-Baptiste (deuxième du nom), maître peintre entretenu de cet atelier, qui le remplaça dans sa fonction supplémentaire de professeur de dessin [1].

A la suite d'un règlement du 13 octobre 1683, des cours de dessin furent fondés à l'école des gardes de la marine [2]. Cette école, dont la création remonte à 1672, fut supprimée en 1793. Reconstituée plus tard, sous la dénomination d'école des élèves ou aspirants de marine, elle fut transférée, en 1824, dans un port de l'Océan. Un cours de dessin avait également été établi à l'école d'hydrographie ou de navigation, école instituée, au port de Toulon, en 1681, et que, dans une ordonnance de janvier 1639, Louis XIII avait déjà promis de créer [3].

En 1738, Joseph de la Rose, frère d'Alexandre, abandonna l'atelier de peinture lorsqu'il fut fait « maître à dessiner » à l'école des gardes de la marine [4]. Plus tard, en 1782, on nomma trois professeurs à cette école, pour exercer en même temps ; Laurent Julien, qui s'y trouvait depuis plusieurs années, fut fait premier maître ; Favel obtint le grade de deuxième maître, et Barnouïn celui de troisième maître. L'école des gardes ou élèves de la marine ayant été supprimée en 1793, lorsqu'on la rétablit, ce fut de Clinchamp qui obtint, au concours, la place de professeur de dessin, poste qu'il conserva jusqu'en 1824, année du transfert de cette école dans un autre port. En 1775, Gilbert, maître sculpteur entretenu de l'arsenal, avait été chargé en outre d'enseigner le dessin à l'école d'hydrographie ou de navigation [5], où d'autres professeurs lui ont succédé jusqu'à nos jours [6].

ans moins deux mois lorsqu'il fut porté sur les contrôles de l'atelier comme « apprenti appointé ».

En 1681, dans deux adjudications d'ouvrages de sculpture, on rencontre le nom de *Bernard Taureau* (dit, plus tard, B. Toro), qui, né en 1672, avait au plus dix ans. Si son nom se trouve avec d'autres noms d'ouvriers, c'est qu'il était apprenti.

[1] Voy. V. Brun, *ouvrage cité*, p. 148.

[2] Voy. Brun, *Documents sur la marine de Toulon*, p. 102.

[3] Voy. Brun, *ouvrage cité*, p. 104.

[4] Voy. Brun, *Notice sur la sculpture navale*, p. 148.

[5] Voy. Brun, *ouvrage cité*, p. 108.

[6] Les premiers professeurs de dessin à l'école d'hydrographie, de même que

Par une ordonnance du 13 novembre 1822, il fut créé une école d'artillerie de marine au port de Toulon. Un professeur de dessin (?) et de fortification fut attaché à cet établissement. La salle de dessin était vaste et bien éclairée[1].

On ne fut jamais au dépourvu de bons professeurs dans les écoles d'art de la marine. Il en fut de même pour les modèles. En 1828, sous les maîtrises de Brun et de Hubac, le modèle vivant, ordinairement choisi parmi les galériens, posait encore dans une salle spéciale (dite l'Académie) de l'atelier de sculpture, où se trouvait une collection de *plâtres* moulés sur l'antique, et dont les murs étaient couverts de sculptures en bois, de ronde bosse et de bas-reliefs, de l'époque de Puget, et provenant des vaisseaux et des galères[2].

ÉCOLE DE LA VILLE

Nous n'avons vu nulle part que des cours de dessin aient existé dans le collége fondé en 1605 par la ville, et que dirigèrent de 1625 à 1789 les Pères de l'Oratoire. De 1789 à 1795, le palais épiscopal fut le siége de plusieurs établissements; le 4 septembre 1790, il fut occupé, à la suite d'un décret, par l'administration départementale, qui y tint ses séances jusqu'au 17 décembre 1793. En 1803, la totalité de ce bâtiment fut cédée à la Ville par le gouvernement, et, la même année, le sous-préfet s'installa avec ses bureaux dans une partie de l'édifice, où se trouvait établie, depuis 1795, l'École centrale, substituée à l'ancien collége, situé, dès 1635, sur l'emplacement occupé par le palais de justice actuel. En 1810, l'Université, sur ses réclamations, obtint la propriété de l'an-

ceux de l'école navale, nous sont inconnus. On trouvera plus loin les noms des artistes qui succédèrent à Gilbert dans les fonctions de professeur de dessin à l'école d'hydrographie.

[1] *L'Hermite toulonnais*, vol. in-16.

[2] Le modèle vivant avait été supprimé dans l'atelier de peinture.

On rencontre des dessins de figures nues, dites *académies*, remontant au dix-septième siècle; elles sont au crayon rouge de sanguine, et faites sous l'inspiration de Puget; ce qui se reconnaît au style. On n'a pu utiliser les galériens, comme modèles, qu'à partir de 1682, année où, d'après l'archiviste Henry, ils vinrent définitivement à Toulon. Avant cette date, le poste des galères se trouvait à Marseille.

cien palais épiscopal occupé par le nouveau collége, qui, depuis quelques années, avait remplacé l'École centrale[1].

Laurent Julien, ancien premier maître de dessin à l'École des gardes de la marine, supprimée en 1793, a été professeur à l'École centrale, puis au collége, malgré le peu d'importance de ce dernier établissement renaissant, qui, en 1808, n'avait encore que six classes, de la sixième à la rhétorique inclusivement, ces six classes étant faites par deux professeurs et le directeur. A Julien succéda Seymat, qui, peu après, fut remplacé par Leydet. A son tour, ce dernier abandonna son emploi pour occuper un poste plus avantageux. On dit que, en 1854, il était, quoique très-âgé, professeur de dessin au lycée de Nantes. Comme on voit, les professeurs d'art n'exerçaient pas longtemps au collége ; le dessin étant facultatif, les élèves s'y trouvaient en si petit nombre que la somme d'un franc par mois, exigée de chaque élève pour cette étude, ne compensant pas suffisamment le temps donné par le professeur, l'emploi de maître de dessin était bien vite délaissé. En 1822, la direction des cours de dessin fut confiée à Pierre Létuaire, qui a occupé sa chaire pendant quarante-cinq ans, c'est-à-dire jusqu'en 1867, année où il prit sa retraite, et où le collége fut érigé en Lycée.

La salle de dessin du collége communal était ornée de quelques tableaux et dessins de maîtres. En 1850, on y voyait, entre autres œuvres d'art, deux grandes aquarelles représentant l'intérieur de Saint-Pierre de Rome et le Vésuve en éruption ; deux grands dessins, à la plume et lavés, où se trouvait un grand nombre de personnages, et attribués, à tort, croyons-nous, à P. Puget; deux tableaux d'architecture, peints à l'huile ; un grand tableau de marine signé de la Rose, etc. On y trouvait aussi une petite collection de figures en plâtre.

En 1835, M. Curel, à la fois littérateur et dessinateur, fonda une école primaire supérieure municipale, dont il fut nommé le directeur. La même année, il établit dans cette école, située dans une maison particulière de la rue Lafayette, des cours de dessin, et, en 1845, un cours pour les adultes. Au commencement, les

[1] Voy. *Promenades dans Toulon*, par H. Vienne, ancien archiviste de la Ville. Vol. in-18, année 1840.

classes de dessin furent dirigées par M. Curel, de concert avec Létuaire. Ce ne fut que quelques années plus tard que ce dernier devint maître titulaire des cours de dessin des écoles primaires municipales. En 1867, après que Létuaire eut pris sa retraite, le poste de professeur titulaire de ces cours fut occupé par Décoreis, adjoint à professeur depuis plusieurs années. Vers 1876, l'enseiseignement du dessin fut organisé dans les écoles primaires des faubourgs; M. Bonny, professeur adjoint depuis un certain temps aux écoles de la ville, fut chargé de cet enseignement dans les classes de garçons, et mesdemoiselles Alexandrine G... et Aglaé R... dans celles des filles.

En 1858, une Académie de dessin avait été fondée par quelques artistes et amateurs réunis en société. Au moyen de cotisations versées par les membres de l'association, parmi lesquels se trouvaient quelques officiers et un ingénieur de marine, il fut possible de faire face aux dépenses d'entretien du modèle vivant qui posait tous les jours dans une mansarde de l'ancien musée. Ce local étant devenu insuffisant, l'Académie fut transférée dans une salle de la Fonderie, que l'Administration maritime avait, à titre gracieux, mise à la disposition des sociétaires. Des dissensions étant survenues entre les membres fondateurs, quelques-uns se retirèrent. Ils furent bientôt suivis de plusieurs officiers, membres fréquentants, appelés à naviguer par le tour d'embarquement. Par suite de cette désertion, les cotisations des membres restants étant devenues insuffisantes pour subvenir à tous les frais, ladite Académie prit fin, après environ un an et demi d'existence.

Sous le ministère Duruy, en 1868, il fut créé des cours d'enseignement secondaire, destinés à compléter les études de la jeune fille. Parmi les matières du programme se trouvait le dessin d'imitation et d'ornement. L'inauguration de ces cours, à Toulon, eut lieu le 28 février 1868, dans une salle du Musée, sous la présidence du recteur de l'Académie. Parmi la nombreuse assistance, on remarquait le préfet maritime, le préfet du Var, les autorités civiles de la ville, etc.[1]. Le cours de dessin, dirigé par le professeur du Lycée, fut suivi avec autant d'assiduité que les autres cours, égale-

[1] *Allocution prononcée par M. le Recteur.* (Aix, 1868. 8 p. — Extrait du *Journal de Toulon.*)

ment faits par des professeurs de cet établissement. Au bout de deux ans environ, le nouvel enseignement fut arrêté par les circonstances que l'on connaît.

Une commission municipale des Beaux-Arts, nommée en 1861, demanda, l'année suivante, à la suite de la séance du 18 avril, et après élaboration de programmes, la création d'une école de dessin analogue à celles depuis longtemps fondées dans la plupart de nos grandes villes. La même question fut mise à l'ordre du jour le 25 du même mois. Dans une réunion du 19 octobre 1864, on revint sur la nécessité de créer une école de dessin, mais, comme précédemment, les démarches faites n'aboutirent pas. La commission autorisa alors l'ouverture, le soir, de cours gratuits de dessin pour les ouvriers ; mais ces cours, faits par un peintre non salarié, n'eurent qu'une courte durée, bien qu'après une visite faite à ces cours, la même commission eût, dans sa réunion du 19 janvier 1865, exprimé que lesdits cours pourraient contribuer à la fondation d'une école municipale gratuite de dessin, analogue à celle qui déjà avait été l'objet de ses délibérations. Dans la séance qui eut lieu le 17 juin 1865, la commission des Beaux-Arts s'occupa de l'établissement d'une « École de Beaux-Arts », pareille création entrant dans le plan général des institutions dont le maire (M. Audemar) désirait voir doter la ville de Toulon[1]. C'est tout ce qui sortit des nombreuses réunions tenues par cette commission officielle, c'est-à-dire qu'il n'en résulta que de bonnes intentions, le Conseil municipal étant, paraît-il, resté sourd à toutes ses propositions.

Une Société, dite des Beaux-Arts, fut fondée le 15 novembre 1872. Un vaste local, situé dans la rue de la Comédie, fut pris en location. Sur l'initiative de son fondateur et président, M. Mathieu, officier d'administration de la marine, à la fois poëte et musicien, des cours de dessin et de musique furent organisés, et confiés à des artistes capables et désintéressés. Des séances musicales eurent lieu hebdomadairement, et quelques concerts, auxquels assistaient de droit les familles des souscripteurs, y furent donnés. Un an et

[1] Arch. comm., série R. de l'inventaire supplémentaire. Grand in-folio (registre) de 128 pages, dans lequel se trouvent les minutes des délibérations et rapports de la Commission municipale des beaux-arts ayant fonctionné de janvier 1862 jusqu'au milieu de 1868.

demi après sa fondation, le 1er juin 1874 (sous un nouveau président), la Société des Beaux-Arts ferma ses portes; et, le 20 juin de la même année, tout le mobilier fut vendu au profit des pauvres [1].

Peu après, plusieurs jeunes artistes et amateurs formèrent une association, sous le titre d'Atelier des Beaux-Arts, dans le but de dessiner. Au moyen de cotisations versées par les membres fondateurs, les membres honoraires et les membres fréquentants, cette institution a pu se maintenir et prospérer.

CONCLUSION.

Les cours de dessin créés, en 1835, par M. Curel, dans les écoles primaires, et que M. Létuaire avait été chargé de diriger, subsistent toujours; et, en outre, un grand développement a été donné à l'enseignement du dessin dans la nouvelle école *Rouvière*, école primaire supérieure. Parallèlement à ces cours, d'autres cours d'art, publics et gratuits, ont lieu, le soir, pendant la saison d'hiver, à l'Atelier des Beaux-Arts, dont il vient d'être parlé, et qui depuis deux ans reçoit des subsides de l'État, la Ville contribuant à cette fondation par la fourniture du local et du luminaire. M. Bonny, professeur de dessin au Lycée, a été un des fondateurs de ces derniers cours, qu'il dirige aujourd'hui.

De toutes les écoles de dessin créées par la marine, une seule, celle située dans la ville, dans les anciens bâtiments de la « Fonderie royale », a survécu de quelques années seulement à l'atelier-école de sculpture, dernier refuge des arts dans le port; elle a été supprimée en 1876, année où le professeur a été mis à la retraite, par suite de la limite d'âge.

Il y a une soixantaine d'années, l' « école de dessin de la Fonderie » était très-suivie; il suffisait pour y être admis d'être apprenti dans l'arsenal ou d'avoir un lien quelconque de parenté avec un employé de la marine; elle était, par conséquent, ouverte à presque tous les enfants de la ville. Ce qui n'empêchait pas les ateliers-écoles privés, tenus par des peintres, d'être très-fréquentés par la jeunesse.

[1] Extrait des documents communiqués par le président Mathieu.

Si depuis quelque temps il n'en est plus ainsi, c'est qu'au commencement de notre siècle, le souffle de Puget et l'auréole de gloire de son école, école alors encore dignement représentée par l'atelier, plus que bicentenaire, de sculpture du port, entretenaient l'amour des arts parmi les Toulonnais, tandis que de nos jours, le grand sculpteur et son école s'effacent de plus en plus du souvenir de la plupart d'entre eux, et, par suite, la fibre artistique de notre jeune génération ne vibre que très-faiblement. Cet abandon des études d'art, après la sortie de l'école secondaire ou primaire, est très-regrettable, surtout au point de vue des industries artistiques[1].

TABLE CHRONOLOGIQUE DES PROFESSEURS D'ART

ÉCOLES DE LA MARINE

Atelier de la sculpture.

1640-1668. Leuray (Nicolas).
1668-1679. Puget (Pierre), Rombaud-Languenu et Turreau (Pierre)[2].
1679-1686. Rombaud-Languenu.
1686-1689. Veyrier (Christophe).
1689-1718. Rombaud-Languenu.
1718-1731. Turreau (Bernard), dit Toro.
1731-1760. Maucord (Jean-Lange), dit Lange.
1760-1789. Gibert.
1789-1792. Michel (Joseph).
1792-1831. Brun (Félix) et Hubac, 1820-1830.
1831-1845. Dubès.
1845-1872. Bonnifay.

[1] Le goût des ornements en fer forgé s'est conservé à Toulon. On y trouve, outre plusieurs ateliers où se font des travaux de serrurerie d'art, des établissements où s'exécutent des sculptures sur bois, sur marbre, et des peintures décoratives. Il y a aussi plusieurs fonderies et quelques fabriques de meubles riches.

[2] Depuis Puget, tous les maîtres sculpteurs ou peintres, nommés par le Roi, ont été *entretenus*, c'est-à-dire dans une position stable. Sous la maîtrise de Puget, il y eut en même temps trois maîtres entretenus, Puget étant maître en chef, avec une paye trois fois aussi forte que celle de chacun des deux autres maîtres. Les maîtres entretenus étaient ordinairement appelés « sculpteurs ou peintres du Roi ». Après 1789, ils ne prirent plus que le titre de maître sculpteur de la marine.

Atelier de la peinture.

1663-1687. De la Rose (Jean-Baptiste, *premier*).
1687-1738. De la Rose (Pascal).
1738-1740. De la Rose (Jean-Baptiste, *second*).
1740-1760. Lhermitte.
1760-1767. Arnaud.
1767-1789. Doumet (Gaspard).
1789-1792. Michel.
1792-1831. Marquisan.
1831-1842. Brun (François).
1842-1844. Garnier.

École des gardes ou élèves de marine.

1683-1738. ... (Les professeurs nous sont inconnus.)
1738- . De la Rose (Joseph-Antoine).
1778-1793. Julien (Laurent).
1782-1793. Favel et Barnouïn (avec Julien comme premier maître).
1793-1814. ... (L'école est supprimée.)
1814-1824. Clinchamp (Victor de). (En 1824, l'école fut transférée dans un autre port.)

École d'hydrographie ou de navigation.

1681-1775. ... (Les professeurs nous sont inconnus.)
1775-1789. Gibert.
1789-1816. Bertulus (Évariste).
1816-1848. Sénéquier.
1848-1876. Cauvin.

ÉCOLES DE LA VILLE.

École centrale, Collége et Lycée.

1795-18 . Julien (Laurent), professeur à l'école centrale, puis au collége.
18 -18 . Seymat, professeur au collége.
18 -18 . Leydet, professeur au collége.
1822-1867. Létuaire, professeur au collége.
1854-1885. Ginoux.
1878-1887. Guipon.
1885-1887. Bonny.

Cours d'enseignement secondaire des filles.

1868-1870. Ginoux.
1885-1887. Bonny.

Écoles primaires.

1835-1867. Létuaire.
1867-1887. Décoreis.
1869-1885. Bonny.
1876-1887. Alexandrine B. (madame), née G.
1877-1887. Aglaé R. (mademoiselle).
1885-1887. Jolly.

Ch. Ginoux,
Membre de l'Académie du Var, à Toulon,
Correspondant du Comité.

XVI

LA BASTIDE DE PIERRE PUGET

A OLLIOULES[1]

(TEXTE ET PLANS.)

L'auteur, en 1668, des plans grandioses de l'agrandissement et des embellissements de Marseille, et, à la même époque, de ceux non moins magnifiques de l'arsenal de Toulon et du mur de clô-

[1] Dans sa monographie sur Pierre Puget (in-16, 2e édition. — Paris, Didier et Cie, éditeurs), Léon Lagrange a publié l'inventaire des biens de l'illustre sculpteur, qui fut dressé après son premier testament en date du 11 septembre 1694, testament que révoqua un autre acte testamentaire fait le 29 novembre de la même année, trois jours avant sa mort, et enregistré le 28 décembre suivant. Dans cet inventaire, il est parlé d'une maison construite par Puget dans le jardin de Jeanne Jourdanis, femme de François Puget, son fils. Dans son livre, p. 294, Lagrange fait mention de ce jardin, situé à Ollioules, et avoue n'avoir pu retrouver son emplacement. Plus heureux que lui, nous avons découvert, guidé par les cadastres de cette localité, l'ancienne propriété rurale de la famille Puget. La maison est désignée sous le n° 666, dans le dernier plan cadastral (section A) qui remonte à 1829. C'est le 28 novembre 1885 que, en compagnie

ture du cap Cepet[1], après avoir fait élever, d'après ses dessins, et pour le compte de la marine, le superbe bâtiment de l'Étuve (1669), se fit construire, vers 1673, un bel hôtel en face de la maison de ville, qu'il avait illustrée, quatorze ans auparavant, par ses fameuses *Cariatides*.

Dans le même temps, il fit bâtir aux abords du riant village d'Ollioules, distant de 8 kilomètres de Toulon, une bastide ou maison de campagne sur un sol de jardin arrosable, appartenant à Jeanne Jourdanis, que son fils François venait d'épouser[2]. Ce ne fut qu'après avoir acquis, de ses propres deniers, trois autres jardins qui quadruplèrent la surface du premier, que Pierre Puget fit construire par Barrin, maître maçon d'Ollioules, ladite bastide, ou « maison propre au ménage », ainsi qu'il est dit dans un des cadastres de cette commune.

Contre son habitude, le grand artiste sut, dans cette circonstance, ployer son génie. Il se résigna à ne prendre pour règle que l'économie et l'utilité, sans exclusion, pourtant, de la solidité; à peine s'il toucha à l'art par les grandes lignes et la disposition des principales parties; en sorte que sa maison des champs est, à l'extérieur comme à l'intérieur, entièrement dépourvue du moindre ornement.

DESCRIPTION.

Le plan du bâtiment est un rectangle de $7^m,30$ sur $5^m,50$ de côté. Les murs ont $0^m,60$ d'épaisseur à leur base[3].

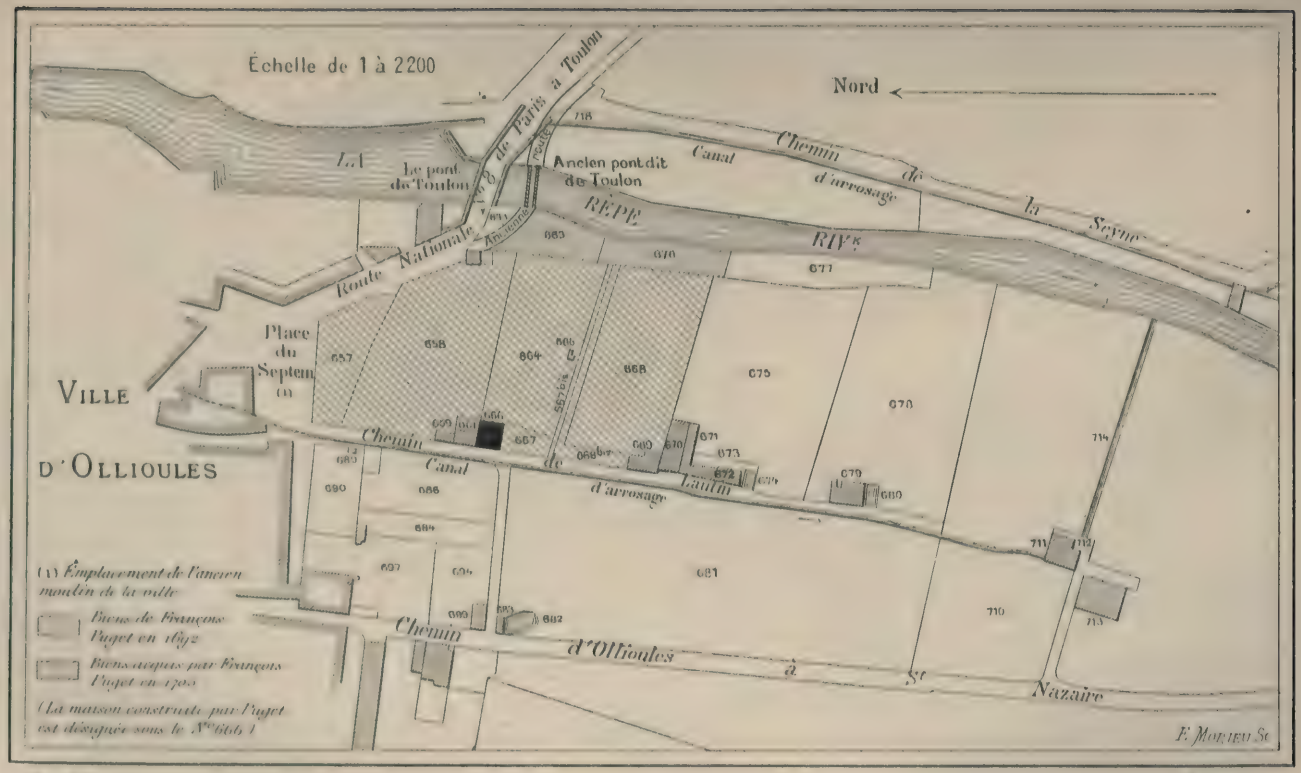
La façade principale, en pignon et visant à l'est, mesure $7^m,30$ de largeur et $8^m,50$ de hauteur. Elle est, ainsi qu'au rez-de-chaussée, percée, aux deux étages, de trois baies. Toutes les fenêtres sont disposées symétriquement, excepté la porte s'ouvrant sur cette façade, qui n'est pas sur l'axe médian, à cause d'un mur de refend divisant en deux pièces ledit rez-de-chaussée, qui, en sous-sol, en

de M. Ferlin, conducteur des ponts et chaussées, alors en résidence à Ollioules, nous avons compulsé les registres cadastraux, dont le plus ancien date de 1692, année où Pierre Puget était encore en vie.

[1] Ce mur de défense devait être orné d'un ordre d'architecture.

[2] Voy. planche I.

[3] Voy. planche II.



LA BASTIDE DE PUGET

EMPLACEMENT.

contre-bas de 0,^{m}50 du terrain, a dû servir de cellier et de magasin.

Sur chacune des deux façades latérales, on voit, au rez-de-chaussée, vers l'extrémité est, une fenêtre ayant un peu plus de largeur que de hauteur, comme celles de la façade principale qui se trouvent au même niveau. Toutes ces fenêtres ont très-peu de hauteur à cause du plancher disposé très-bas, et sont destinées, surtout, à l'aération de cette partie de la maison, très-humide à cause du canal d'arrosage public qui est en contre-haut, et très-près de là.

A l'extrémité ouest de la façade latérale sud, on rencontre la porte d'entrée du premier étage, auquel on accède par un escalier extérieur composé de dix marches seulement, chaque marche n'ayant environ que 15 centimètres en élévation. Sur la façade postérieure, qui se trouve sur le chemin de Lautin, existe une grande fenêtre qui servait à introduire le foin dans le grenier, situé au deuxième étage.

Au sud, se voit, attenante à la maison, une *régale* ou terrasse avec parapet surmonté de trois piliers en maçonnerie, destinés à supporter une treille. Cette terrasse, adossée contre le mur d'enceinte longeant le jardin à l'ouest, et dont la plate-forme est à 1^{m},25 au-dessus du terrain, a 5^{m},58 de longueur sur 2^{m},00 de largeur, et l'on y parvient par l'escalier dont il vient d'être parlé. Cet escalier, assez large, a deux montées en retour d'équerre [1], et chaque montée est composée de quatre marches, dont une formant demi-palier ou repos. Deux autres marches, dont la supérieure sert de palier, sont disposées à l'angle de la terrasse où se trouve la porte donnant accès aux premier et deuxième étages. Au sud de la terrasse, il y a un puits.

L'extrémité de la couverture ou toit, formée de tuiles et de briques, et en saillie sur le pignon de la façade principale, ressemble aux deux corniches rampantes d'un fronton. Cette partie saillante du toit, à laquelle on a ajouté supérieurement une pente, se continue sur les autres faces du bâtiment, en s'arrondissant aux quatre angles. Ce n'est guère que dans cette partie de la toiture qu'on découvre une certaine recherche d'ornementation.

La bastide Puget, à part quelques modifications apportées dans

[1] Depuis plusieurs années, on a déplacé la première montée ; ce que nous a appris le propriétaire actuel. La disposition primitive est celle qui se voit dans le plan.

la distribution intérieure, et la diminution, en hauteur, des fenêtres du premier étage, nous semble être restée telle qu'elle était lors de sa construction. Les planchers ne paraissent pas avoir été refaits, et le crépi extérieur des murs est, croyons-nous, le crépi primitif. Quant à la cuve à vin, nous n'avons pas trouvé sa trace. L'ancienne porte d'entrée de la propriété ou jardin ayant appartenu à Jeanne Jourdanis existe encore et est située sur le chemin de Lautin. Elle a son encadrement en pierres d'appareil réglé, mais sans saillie, et l'arête de son plein cintre est biseautée.

Le jardin agrandi par Pierre Puget appartient actuellement à M. Carvin, jardinier. Il confronte, à l'ouest, l'ancienne route d'Ollioules à Saint-Nazaire, ou chemin de Lautin; au nord, l'hôtel Trotabas [1].

PREUVES

Extrait de l'inventaire des biens de Pierre Puget (1694).

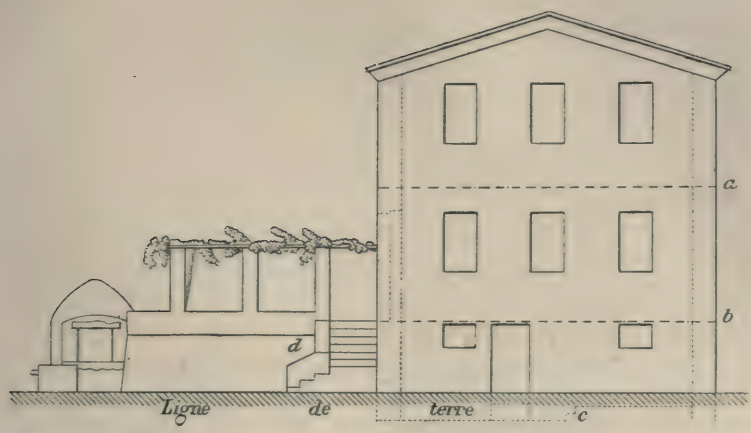
« Suit d'inventaire sy devant du sieur Pierre Puget, dettes payées qu'il incorpore dans ses biens, scavoir du jardin d'Olieules (Ollioules).

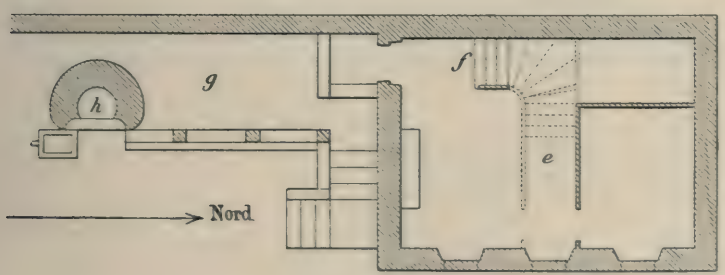
« Payé aux R. P. de l'Oratoire du mesme lieu, six cens livres, acte riere Me Marthely, notaire du mesme lieu. A Me Collin, tailleur dabit du mesme lieu d'Aulieule, mesme notaire [2]. A la vefve (veuve) Fournix, pour mesme jardin, cent cinquante livres, quittance faicte Me Brémon notaire à Toulon, à la halle [3]. Payé à Me Barin d'Aulieule, maître masson, pour avoir fait un bastiment au même jardin, acte fait riere Me Gorely, notaire

[1] Dans quelques années la bastide du grand sculpteur aura disparu. M. Carvin, son propriétaire actuel, est dans l'intention de la transformer, à l'extérieur comme à l'intérieur. Il se propose de mettre les planchers et le toit au même niveau que celui des planchers et du toit d'un bâtiment moderne qui est adjacent à ladite bastide; en sorte que de cette habitation champêtre il ne restera rien. Nous pensons qu'il serait possible de conserver intact l'extérieur de ce petit édifice, rendu précieux par les souvenirs qu'il rappelle.

[2] Les minutes de Me Marthély, notaire à Ollioules, qui a fait les actes de vente de ces deux jardins, n'existent plus.

[3] La minute de la quittance de cent cinquante livres faite, en décembre 1678, par la veuve Fournix, « alors en possession de mari », chez Me Brémond, ne se trouve pas dans le registre de cette année, dont les derniers feuillets manquent; mais il en est fait mention dans le répertoire. (Chez Me Bertrand, notaire, successeur de Me Thouron.)





a Niveau du sol du 2e étage
b Niveau du sol du 1er étage
c Niveau du sol du rez-de-chaussée
d Niveau du sol de la régale ou terrasse
e Premier étage
f Escalier conduisant au 2e étage
g Régale ou terrasse
h Puits

Échelle de 6 mill. pour mètre

0 — 5 — 10 m.

LA BASTIDE DE PUGET

DÉTAILS.

à Tholon, pour le prix de sept cens livres de ses mains, avant de fermer tous matériaux, ce quy sera estimé[1]. »

(Léon LAGRANGE, *Pierre Puget*, 2e édition, p. 317.)

Extrait du second testament de Pierre Puget (1694).

« Dadvantage ledit testateur lègue à demoiselles Paule et Magdeleine Puget ses petites filles, filles dudit sieur François Puget, les deux mille cinq cents livres, plus ou moins, que ledit testateur a de prendre sur l'héritage de deffunte Jane Jourdanis leur mère pour les avoir payées à sa descharge en acquittement de ses deptes passives pour affranchir le jardin d'icelle situé au teroir du lieu d'Ollieules, et pour réparation (agrandissement du jardin et construction de la bastide) qui ont été faites au mesme jardin, pour être ladite somme léguée auxdites demoiselles Puget payée par les hoirs de ladite dame Jourdanis au mariage d'icelles, et jusques alors elles en retireront les interest des hoirs de ladite dame Jourdanis à une cote proportionnée à ce qui rend ledit jardin sellon la liquidation qui en sera faite, lesquels interest seront payés annuellement et enfin de chacune année à compter de la mort dudit testateur. . . »

(Les signataires de ce testament sont :

P. PUGET; Jacomo MAZETY; F. BERNARD; F. CARAVAQUE; L. BOYER; P. FEISSOLLE; Jean-Baptiste FALCHOU; G. GAMEAU; REYNIER.)

Enregistré au greffe 13, à Marseille, le 28 décembre 1694.

(Léon LAGRANGE, *Pierre Puget*, 2e édition, p. 321 et suivantes.)

Extrait des cadastres de la commune d'Ollioules (*Var*).

En 1692, François Puget possédait, à Ollioules, un jardin et sol de bastide; le cadastre de 1692 porte, en effet, au folio 297 :

« Les biens du Sr François Puget, de Marseille.

« Primo, tient ledt Sr François Puget, un jardin et sol de bastide, au

[1] Dans les minutes de Me Garelly (Me Brest, notaire, dernier successeur), qui s'arrêtent à l'année 1675, nous n'avons pu découvrir la quittance de payement des sept cents livres faite par Barrin, maître maçon.

Les différents documents qui sont tombés sous notre main nous permettent d'avancer que François Puget épousa Jeanne Jourdanis au plus tard en 1670. Nous venons de voir que Barrin fut payé avant la fin de 1675.

cartier de Lautin, confronte, du levant, pred des hoirs du Sr Honoré Vitalis; de midi, jardin des heoirs du Sr Joseph Martelli; de ponent, le chemin de Lautin; de trémontane, le mollin de la ville; estimée à livres petites septante deux. »

En 1705, François Puget acquit un terrain attenant au jardin désigné ci-dessus. Le même cadastre de 1692 porte, en réalité, au même folio 297 :

« Plus tient ledt Sr Puget, sur le fort des hoirs de sieur Honoré Vitalis, un pred et figuière, situé au terroir de ce lieu, cartier du pont de Toulon; confronte, de levant, *la Rèpe* (petite rivière ou torrent), de midi, jardin de madame de Gouson [1]; de ponent, jardin dudit Sr Alliorant [2], et, de trémontane, ledit pont de Toulon; qu'il a acquis desdits hoirs, par acte notarié, estimée à livres petites six et demi, et charge, le dix-huit janvier 1705. »

En 1718, François Puget [3] possédait toujours les mêmes terrains, ainsi qu'il résulte du cadastre de cette époque, folio 202, où les deux biens ci-dessus sont réunis comme suit :

« Sr François Puget, sculpteur (sic) de Marseille [4].

« Primo, tient ledt Sr François Puget, le sol d'une bastide, jardin arrosant, clos de murailles et arbres, au quartier de Lautin, confrontant, du levant, *la Reppe;* du midi, madame de Gaussoin; du ponant, le che-

[1] Madame de Gouson a remplacé J. Martelli ou ses hoirs.

[2] Ce jardin est au delà du chemin de Lautin et du canal d'arrosage.

[3] François Puget étant mort en 1707, il faut lire « la famille de François Puget ».

[4] Nous espérions trouver l'acte de mariage de François Puget dans les registres de l'état civil d'Ollioules, ce qui, probablement, nous eût renseigné sur le lieu de sa naissance, jusqu'ici inconnu; mais nos recherches n'ont pas abouti. Nous n'avons pas été plus heureux à Toulon, où la collection de ces registres n'est complète qu'à partir de 1673. En désespoir de cause, nous avons fait prendre des renseignements à la mairie du Revest, où, en 1648, un Puget était intendant de la *Poudrerie* appartenant à la ville de Toulon, et il nous a été répondu que les archives de cette époque n'existent plus.

Pierre Puget s'étant marié à Toulon le 8 août 1647 (arch. comm., série GG, registre des mariages de 1647 à 1667), son fils a pu naître l'année suivante. Ce dernier dut se marier en 1670. Jeanne Jourdanis, qu'il épousa, figure comme témoin dans deux actes de baptême de l'état civil d'Ollioules (1668-1669), sous la signature Jeanne Jourdanis. On trouve dans le registre de l'année 1671, p. 163, de la paroisse Sainte-Marie de Toulon : François Puget, « fils de François », est décédé en âge d'innocence le 10 juillet 1671, etc.

min et valat de l'arrosage ; et, de trémontane, le grand moulin à huile de la communauté ; alivré à soixante huit petites. »

Le cadastre de 1730 sépare encore les deux biens acquis successivement par François Puget, et les porte comme suit, au folio 158 :

« Les biens de monsieur François Puget, de Marseille.

« 1° Tient bastide, jardin attenant au village, arrosant, complanté d'orangers, arbres fruitiers, au quartier de Lautin ; confronte, du levant, son jardin restant ; de midi, Sr Joseph Martelly ; de couchant, le chemin ; de septentrion, le grand moulin ; de 1392 cannes, coté 2233 livres, alivré petites septante quatre, un dixième [1].

« Plus, un jardin potager, au même quartier, séparé de son autre jardin par la muraille ; confronte, du levant et midi, la rivière ; de couchant, son grand jardin ; de septentrion, le pont allant à Toulon ; de 135 cannes, coté 135 livres, alivré petites 4 et demi [2]. »

Ce cadastre porte, sur la marge du folio 158 : « Vendu à Joseph-Emeric, le jardin ci-contre et au-dessous sur son fort. »

Le cadastre suivant est de 1790. Donc, les biens de Puget furent vendus, par sa famille, dans l'intervalle de 1730 à 1790.

Ce cadastre de 1790 porte, en effet, sur le compte de Joseph Emery, n° 34, section F des cotes du Plan, les biens que possédait antérieurement Puget. Voici l'indication donnée par ce registre :

« Joseph Emery, jardinier ; confronte, du levant, le lit de la rivière ; du midy, Lardier ; du couchant, M. Martelly, et, du septentrion, le Septem.

« Un jardin, partie en pré, oranger, arbres fruitiers et muriers ; une maison propre au ménage ; une cuve vinaire sans étage ; 2 loges à cochon et un régal. 150 cannes, tout en jardin. »

Le cadastre qui vient après est de 1829. C'est le dernier qui ait été fait. Sur ce cadastre, les biens que possédait Puget sont désignés comme suit :

[1] Bastide construite par Pierre Puget, dans le jardin qu'il avait agrandi en achetant de ses deniers trois autres jardins situés au nord et au sud du premier, et dont la surface totale était, en 1692, de 5,741 mètres carrés.

[2] Jardin à l'est du précédent et confrontant la rivière, acquis, en 1705, par François Puget, et dont la contenance, d'après le cadastre de 1829, est de 720 mètres.

BIENS POSSÉDÉS PAR PUGET, EN 1692.

Section A.	Surface.		
N° 657	5a70	Sol d'auberge.	Trotabas, Joseph-Hipolyte, aubergiste.
658	17,60	Jardin.	Emeric, Jean-Joseph, jardinier.
659	0,11	Sol de maison.	*Id.*
660	0,25	*Id.*	*Id.*
661	0,21	Treillar.	*Id.*
662	0,18	Maison.	*Id.*
664	13,10	Jardin.	Emeric, hoirs de Laurent, jardinier.
665	0,06	Maison.	*Id.*
666	0,54	*Id.*	*Id.*
667	1,00	Jardin.	*Id.*
667 *bis*.	0,78	*Id.*	Benoît, J.-J., propriétaire à Toulon.
668	15,50	*Id.*	*Id.*
668 *bis*.	2,09	*Id.*	*Id.*
669	0,38	Maison.	*Id.*
	57a41		

BIENS ACQUIS PAR FRANÇOIS PUGET, EN 1705.

Section A.	Surface.		
N° 663	4a40	Jardin [1].	Emeric, Pierre, dit Testasse.
676	2,80	*Id.*	Benoît, J.-J., propriétaire à Toulon.
	7a20		

Les biens de Puget avaient donc en surface :

1° Acquis avant 1692.	57 ares, 41	64 ares, 61
2° Acquis en 1705.	7 » 20	ou
		6.461 mètres quarrés.

Ch. Ginoux,
Membre de l'Académie du Var, à Toulon,
Correspondant du Comité.

[1] La surface de la parcelle 663, réellement acquise par F. Puget, était seulement de 3a 40 environ. L'augmentation de surface de cette parcelle tient à la rectification de la route nationale, qui a eu pour résultat d'avancer le pont de la Reppe vers le nord, et d'étendre ainsi la parcelle 663.

Le Grand-Moulin de la commune, dont il est parlé dans les confronts des biens de Puget, a dû être démoli de 1730 à 1790, puisque à cette dernière date ledit moulin est remplacé par le Septem, nom de la place actuelle.

L'hôtel Trotabas, sur la parcelle 657, a dû être construit peu avant 1829.

La maison de Puget est désignée sous le n° 666, dans le plan cadastral de 1829.

XVII

UN TRIPTYQUE HOLLANDAIS DU SEIZIÈME SIÈCLE

MESSIEURS,

Après vous avoir aux sessions précédentes successivement entretenus des peintures de Boucher et de Huet découvertes par nous dans une gentilhommière des environs de Châteaugontier, après vous avoir fait connaître un précieux reliquaire de Gervais Tressard, l'orfévre angevin, les peintures de Besnard et les miniatures de Gabriel Raveneau; continuant chaque année nos recherches et toujours désireux de contribuer selon nos forces à augmenter et à compléter l'inventaire des richesses d'art de notre province, nous venons cette année réclamer la bienveillante attention que vous avez tant de fois déjà daigné nous accorder, et vous écrire le plus brièvement possible un triptyque des plus intéressants et des plus rares que Mgr Le Hardy du Marais, évêque de Laval, a fait restaurer à ses frais avant de mourir, et qui a été replacé il y a peu de temps, en guise de retable, au-dessus de l'autel Saint-Jean édifié au chevet de la cathédrale, derrière le maître-autel.

La cathédrale de Laval, à laquelle on fait de très-importantes restaurations depuis quelques années, possède peu d'œuvres d'art, croyons-nous, dignes de vous être signalées; l'étude de la description des restaurations fort habilement conçues et dirigées n'est pas de notre compétence, mais le triptyque qui a été découvert et sauvé de la destruction grâce à ces travaux mérite à tous égards d'avoir l'honneur de vous être spécialement mentionné.

Un tableau que plus d'un connaisseur n'a pas craint d'attribuer à Pierre Aertezen est toujours une œuvre très-rare et très-précieuse, la plupart des peintures de ce maître ayant été détruites par le marteau des iconoclastes en 1566.

A quelle époque l'œuvre qui nous occupe est-elle devenue la propriété de la cathédrale de Laval? Comment, séparée en sept morceaux, privée de sa monture et de son cadre, a-t-elle été employée par des mains ignorantes et coupables dans les grossières boiseries

du dix-septième siècle recouvrant les murs du pourtour du chœur et les piles lourdes et massives qui soutiennent le clocher? Il nous a été impossible de le savoir. M. Louis Garnier (notre collègue de la commission historique de la Mayenne) n'a pas été plus heureux que nous, malgré son zèle, ses recherches intelligentes et la connaissance intime qu'il possède de sa vieille cathédrale.

Comment, encastrés de la sorte, aurait-on pu se douter de la grande valeur et de la réelle curiosité de ces fragments de peinture, utilisés d'une façon si barbare dans ces grossiers lambris posés le long des murs humides de la Trinité?

Enlevés avec le plus grand soin, grâce à l'initiative des architectes chargés de la restauration de la cathédrale, débarrassés et nettoyés de la couche épaisse de poussière et des moisissures qui les recouvraient depuis de si longues années, ces panneaux laissèrent voir des personnages nus ou couverts de riches draperies, aux plis anguleux et rigides comme les statues de cette époque, au milieu de paysages compliqués et de motifs architecturaux qui firent songer tout de suite aux peintures de Van Eyck, d'Albert Durer, et aux œuvres de la célèbre école flamande et hollandaise.

La finesse du travail, la prodigalité de détails, la couleur serrée de grain, lustrée comme de l'émail, indiquaient l'origine et l'époque de cette curieuse peinture.

C'est alors que Mgr Le Hardy du Marais offrit généreusement de faire les frais d'une restauration complète de cette œuvre remarquable; malgré de nombreuses *craquelures*, et la regrettable dislocation en plusieurs morceaux, l'œuvre était complète, et M. Haro jugea la restauration facile, et, avec son talent habituel, il fit revivre les couleurs éteintes sans enlever cette chaude et lumineuse patine, œuvre inimitable des siècles, et reconstitua avec autant de science que de bonheur les détails interrompus par les fentes et les dislocations du tableau.

Remontée sans difficultés sérieuses dans sa forme primitive et trois volets, encadrée dans une moulure sévère, ébène et or d'un style sobre dans le goût de l'époque, l'œuvre du maître revint à son état primitif et fut enviée par de nombreux amateurs qui en offrirent un prix élevé.

M. Rutter de Londres possède une *Décollation de saint Jean-Baptiste* de Pierre Aertezen, longtemps attribuée à Albert Durer,

achetée au mois de mai 1881 à la vente du marquis de Ganay (l'un des sept tableaux provenant de la succession de M. de Pourtalès).

L'examen de cette peinture nous autoriserait à penser que le triptyque de la cathédrale de Laval est bien de la même main et doit être attribué à Aertezen [1].

M. Louis Garnier nous a fait voir dernièrement encore un volet extérieur d'une petite fenêtre du rez-de-chaussée d'une vieille maison adossée en partie à la façade nord-ouest de la cathédrale, un panneau peint de la même époque et du même style que le triptyque; mais cette peinture mutilée dans ses proportions primitives a subi depuis tant d'années les funestes effets de la pluie et du soleil qu'il ne faut pas songer à la reconstitution; mais elle nous confirme dans notre pensée, ainsi que d'autres fragments épars retrouvés çà et là dans les vieilles boiseries et lambris, que la Trinité possédait autrefois d'autres peintures de la même époque que celle qui nous occupe en ce moment.

Les épreuves photographiques que nous joignons à cette notice, quoique très-imparfaites, que nous mettons sous vos yeux, vont nous faciliter la description des sujets peints par l'artiste hollandais.

Malheureusement, un des principaux charmes de cette œuvre est sans contredit son harmonie et sa chaude coloration, qui échappe, hélas! aussi bien à notre plume qu'à la production photographique.

Ce triptyque peint sur sept planches de merrain, sans assemblages, a dans sa plus grande hauteur 1 mètre 96 centimètres; le panneau central a une largeur de 1 mètre 46 centimètres; les deux autres panneaux sont, servant de volets, sur chacun 73 centimètres: la largeur totale du triptyque ouvert est de 2 mètres 92 centimètres.

Le sujet principal représente la décollation de saint Jean. Au centre de la composition, de la main gauche le bourreau dépose, en la tenant par les cheveux, dans le plat que lui présente Salomé, la

[1] Tous les acteurs groupés dans la *Décollation de saint Jean* offrent la même singularité. Les personnages ont des statures démesurées qui font ressortir leur maigreur; l'étonnante longueur des personnages suffirait pour constater l'origine du tableau; le bourreau, Salomé, sa compagne, le corps de saint Jean tombé à terre, dans l'attitude d'un homme à genoux, les spectateurs de la scène, n'ont pas les proportions habituelles de notre race : ils sont beaucoup plus longs et plus minces que la presque totalité des hommes et des femmes. Le tableau de la décollation est d'une belle et fine couleur : on y retrouve la facture et la délicatesse des maîtres de la première école flamande. (Catalogue de la vente de Ganay)

tête de saint Jean ; sa main droite est encore armée d'une longue épée ; le corps du saint décapité, les poignets liés, est couché aux pieds du bourreau. Deux femmes accompagnent Salomé : l'une est représentée de profil ; l'autre, de trois quarts, relève sa robe et laisse voir le bas de ses jambes nues, les pieds chaussés de riches sandales. A droite, un homme d'armes, une hallebarde à la main, sort d'une porte basse, surmontée d'une fenêtre garnie de gros barreaux de fer.

Sur le second plan, deux hommes s'avancent en causant, l'un vêtu d'un costume religieux, l'autre couvert d'une armure complète et tenant de la main gauche, ainsi que l'homme d'armes du premier plan, une longue hallebarde.

Au fond un riche portique surmonté d'un tympan et fronton couvert de sculptures dans le goût italien. Au travers de ce portique, dans le lointain, on en aperçoit un second, des maisons et un bouquet d'arbres, et six petits personnages aux attitudes variées, une tour à plusieurs étages avec toits élancés, mâchicoulis, fenêtres et meurtrières se perdant dans le ciel ; — à gauche, un porche soutenant des voûtes plein cintre ; trois personnes, le roi Hérode, sans doute, entre deux femmes, appuyées sur la balustrade de la terrasse au-dessus du porche, regardent la scène de la décollation ; — des femmes circulent sous le porche, deux autres, vues à mi-corps, sont placées dans une loggia sur le second plan.

Le sol est couvert d'un large dallage en marbre de différentes couleurs ; les costumes, robes, pourpoints, hauts-de-chausses à plusieurs rangs de crevés, sont d'une extrême richesse et ornés de précieux détails.

Le volet de gauche représente, sur un tertre peu élevé, le Précurseur sous un bouquet d'arbres, au milieu d'un paysage très-compliqué composé d'arbres découpant dans le ciel leurs branches contournées ; des rochers superposés forment une grotte profonde, et un fleuve se déroule jusqu'au fond du tableau.

Le Précurseur, debout, le bras droit levé au-dessus de la tête et l'autre tendu, semble prêcher une vingtaine de personnages, hommes et femmes, qui l'écoutent dans des poses variées.

Le volet de droite nous montre le baptême du Christ. Saint Jean, sur le rivage du Jourdain, un genou en terre, tient de la main gauche les mains de Notre-Seigneur et de la droite verse sur la tête du

Christ l'eau du baptême. Le Christ est nu, dans le fleuve jusqu'aux genoux. Saint Jean a le milieu du corps recouvert d'une peau de bête. Le paysage qui encadre cette scène est composé d'arbres dépouillés en grande partie de leurs feuilles, et de montagnes aux silhouettes pittoresquement découpées.

Le Saint-Esprit plane au milieu de la composition, au-dessous du Père Éternel tenant le globe terrestre, dans une éclatante auréole de gloire, avec cette légende en beaux caractères gothiques : *Hic est Filius meus dilectus*.

On peut surtout admirer dans ce volet toute la science du peintre, sa facture minutieuse et l'étude si consciencieuse et si réaliste du nu.

Saint Jean devant la porte Latine sert de motif au sujet peint sur l'envers des deux volets; ces panneaux ayant été appliqués sur la muraille humide, privés d'air et de lumière, ont souffert; une grande partie des finesses et des détails ont disparu.

Dans une chaudière entourée de longues flammes, le saint, les mains jointes, les yeux levés, adresse une prière au ciel; un homme armé d'une longue fourche attise le feu, un autre, agenouillé, l'aide avec un soufflet énorme; debout derrière lui, un personnage à longue barbe noire, coiffé d'un turban, le sabre au côté, tient de la main gauche un sceptre et semble condamner le saint, vers lequel il tend la main droite; derrière lui, de nombreux spectateurs des deux sexes; au fond, les murailles de la ville, dominées par une tour en ruine.

Voici, Messieurs, la description aussi brève que possible de cette œuvre, qui, plus heureuse que tant d'autres, a pu être sauvée, et reparaître après de si longues années d'oubli, réunie et complète, à l'admiration des artistes et des connaisseurs.

Tancrède Abraham,
Vice-président de la Société des Arts, réunis de la Mayenne, et Conservateur du Musée de Château-Gontier.

XVIII

LE PEINTRE LORRAIN
CHARLES-LOUIS CHÉRON
ET SA FAMILLE.

Les traditions artistiques dans les familles sont belles à conserver, et il faut avec soin les constater et les propager lorsqu'elles se manifestent.

C'est une véritable noblesse dont l'Art national d'un pays doit, à juste titre, s'enorgueillir.

Parmi ces familles privilégiées, la Lorraine peut présenter comme tribut d'honneur à la France artistique du dix-neuvième siècle, à cette France si généreuse et si fière d'honorer la mémoire de ses enfants, la Lorraine peut présenter, dis-je, le souvenir d'une petite dynastie d'artistes éminents, descendants d'une famille qui a donné des rejetons dignes d'intéresser les amis des Arts.

Le dix-septième et le dix-huitième siècle ont pu admirer leurs talents, le dix-neuvième siècle les applaudit et évoque leur passé.

Cette famille est celle des Chéron.

A la suite de nombreuses recherches, j'ai rencontré un manuscrit de Charles-Louis Chéron, personnage dont il sera parlé plus loin; j'ai cru devoir soumettre à votre connaissance, Messieurs, les points principaux pouvant fixer votre attention et celle de l'administration des Beaux-Arts, heureux s'ils apportent quelque lumière nouvelle et utile à l'histoire artistique de notre pays.

Dans ce manuscrit[1], écrit de la main même de Charles-Louis Chéron, se trouvent : une curieuse relation de son voyage à Rome, sa parenté avec les Coypel, détail important et ignoré, nous semble-t-il, jusqu'alors; quelques renseignements sur ceux qui dirigeaient notre école française au dix-huitième siècle, dans l'antique

[1] Ce manuscrit, divisé en trois parties distinctes, a été gracieusement mis à ma disposition par M. Charles-Louis Chéron, par madame Perrin-Chéron, descendants de la famille, et par M. Le Brun, avocat à Lunéville.

capitale des Césars; enfin, à côté du caractère artistique de ces descriptions, apparaît le côté pratique de la vie. Aussi Chéron énumère-t-il les procès qu'il eut à soutenir contre les débiteurs de sa famille; les moindres dépenses sont relatées, et les plus simples faits domestiques nous initient à sa vie privée.

Je passerai sous silence ceux-ci qui sortent de notre cadre; je serai aussi bref que possible.

J'essayerai d'abord de fixer la véritable généalogie des Chéron; je l'ai dressée d'après les manuscrits confrontés avec les pièces authentiques relevées aux Archives de Vic [1], petite ville actuellement annexée à l'Allemagne.

Cette généalogie n'a pas été donnée jusqu'ici; le premier ancêtre des Chérony portait le prénom de Pierre; il naquit et mourut à Vic, et y fut inhumé au couvent des Cordeliers, vers 1613 [2].

Il eut trois enfants, dont deux naquirent à Vic et le troisième à Meaux; ce furent Claude, Jean et Henry.

Claude, marchand à Vic avait épousé en premières noces, le 7 mai 1613, Marie Vaultrin, et en deuxièmes noces, Barbe Zabel, veuve de Thirion Parserre, tabellion à Lunéville. Sa mort remonte au 27 août 1663.

Jean devint joaillier et graveur du duc Charles IV de Lorraine; marié le 12 janvier 1631 à Anne Pilon, il eut un fils, Charles-François Chéron, qui naquit à Lunéville, le 29 mai 1635, et non à Nancy, ni en 1643, comme le dit à tort le *Dictionnaire universel* de Larousse.

Le jeune Charles alla à Rome, fut graveur du Pape, revint à Paris, où Louis XIV, qui l'estimait beaucoup, le fit son premier graveur. C'est lui qui exécuta ces belles médailles si recherchées sous le règne de ce prince. Il était ciseleur, graveur en taille-douce, en creux et en bas-reliefs, et peignait aussi. C'est avec Verdier qu'il exécuta une suite de dix-neuf tableaux pour l'église des Carmélites de Paris. Le Roi lui avait donné un logement au Louvre, avec une assez forte pension. Il y mourut en 1698. On connait sa belle

[1] Grâce à l'obligeance de MM. Wenner et Mansuy, de Vic, j'ai pu compulser es Archives anciennes déposées à l'Hôtel de ville. Je donnerai sous forme appendice à ce travail, et comme preuves à l'appui, les documents recueillis ainsi à Vic.

[2] Archives de Vic.

médaille du duc de Lorraine, Charles V[1]. Ce fut lui qui institua Charles-Louis, son neveu, l'auteur du manuscrit, son légataire universel.

Henry Chéron, le cadet, naquit à Meaux; il était protestant et épousa une catholique, Marie Lefèvre. Jal, dans son *Dictionnaire biographique*, ne sait s'il fut catholique ou protestant; c'est cette dernière religion qu'il professait. De cette union naquirent : 1° Élisabeth-Sophie Chéron; 2° Louis Chéron; 3° Marie Chéron, mariée au peintre Delacroix. Élisabeth-Sophie Chéron était peintre, poëte et musicienne. Jal dit qu'il ne peut préciser la date de sa naissance[2]; la voici : elle est née à Paris le 3 octobre 1648, et mourut à Paris le 5 septembre 1711. Nous aurons à parler plus loin de sa vie et de ses œuvres. Louis Chéron, son frère, peintre, naquit à Paris en 1660, et non le 2 septembre 1655, comme l'assure Jal. Louis mourut à Londres en 1723, calviniste abandonnant la France après la révocation de l'édit de Nantes, ne voulant pas, comme sa sœur, abjurer la religion de son père. Il fit de grands ouvrages en Angleterre, surtout dans le château de Bouglton; on a cependant de cet illustre peintre, entre autres ouvrages, deux tableaux à Notre-Dame de Paris, dont l'un représente Hérodiade tenant la tête de saint Jean-Baptiste, et l'autre, la prédiction du prophète Agabus.

Claude Chéron eut trois enfants, une fille et deux fils, dont l'un, Charles, perpétua le nom de la famille et naquit à Vic en 1641; il fut greffier, conseiller et notaire audit lieu; il y mourut à l'âge de quarante-quatre ans, le 31 janvier 1685. Charles Chéron avait épousé Françoise-Marguerite Poërson, sœur de Charles-François Poërson, le directeur de l'Académie de Rome sous Louis XIV. Françoise-Marguerite, née à Paris, est morte à Marsal (Lorraine), le 31 août 1708. De cette union naquirent : 1° Jeanne Chéron, 12 septembre 1677, à Vic, décédée le 13 septembre 1727, religieuse au couvent de la Congrégation de la même ville; 2° Charles-Louis Chéron, celui qui nous intéresse particulièrement, peintre, valet de chambre du duc Léopold, et, plus tard, peintre ordinaire du roi de Pologne et duc de Lorraine, Stanislas Leczinski. Charles-

[1] Durival, *Description de la Lorraine*, p. 79.
[2] Jal, *Dictionnaire biographique*.

Louis Chéron est l'auteur du manuscrit dont il sera parlé plus loin. 3° Françoise-Marguerite Chéron, née à Vic, le 25 avril 1679, baptisée le 27 du même mois. Elle eut pour parrain Charles-François Poërson, peintre, écuyer, pensionnaire du roi Louis XIV, qui est mort directeur de l'Académie de Rome[1]; elle fut mariée au sieur Leclerc, greffier, puis receveur à Marsal, et mourut dans cette petite ville. 4° Une autre fille, nommé Marguerite Chéron, née le 11 juillet 1682, morte en bas âge.

Charles-Louis Chéron naquit donc à Vic, le 27 janvier 1676, et mourut à Lunéville, le 29 janvier 1745. Il avait épousé, le 28 octobre 1710, Jeanne-Catherine Leclerc, née le 30 septembre 1683 et décédée le 6 février 1761. De cette union naquirent : 1° le 27 août 1712, Louise-Élisabeth-Charlotte Chéron, mariée le 1er février 1735 à François Bridant, dit Brillon, employé aux salines de Dieuze; 2° Charlotte-Françoise Chéron, née à Lunéville, le 9 octobre 1717, morte célibataire, le 1er janvier 1775; elle était du Tiers Ordre; 3° Charles-François Chéron, avocat et miniaturiste, né à Lunéville, le 17 mai 1724, mort dans la même ville, le 29 ventôse an V; enfin huit autres enfants morts avant 1743.

Charles-François Chéron vivait dans l'intimité avec sa gouvernante Anne Bailly; de cette liaison irrégulière est né Charles-François-Joseph Chéron, fils naturel reconnu de Charles-François. Ce fils se maria en l'an X, le 23 thermidor, avec Marie Jeanvoine, et eut plusieurs enfants, dont trois à Lunéville et une fille décédée à Sarrebourg. L'un de ces enfants, menuisier à Ménil, est possesseur d'un portrait de madame de Graffigny, lequel semble être de la main de Charles-Louis Chéron; sa manière et sa couleur y sont parfaitement caractérisées[2].

Madame de Graffigny, née à Nancy, le 11 février 1695, mourut en 1758. C'est au moment, sans doute, où elle venait de composer le drame intéressant qui a pour titre : *Cénie*, que le peintre paraît avoir exécuté ce portrait. Il a représenté madame de Graffigny tenant en main une plume et écrivant le nom des personnages de la pièce théâtrale dont il vient d'être parlé. Un exemplaire de cette pièce est encore entre les mains du descendant de Chéron, posses-

[1] Archives de Vic, année 1679, p. 69.
[2] Voy. la planche ci-jointe.

seur du tableau. J'ai pu la parcourir et en transcrire le titre que voici : « *Cénie,* pièce nouvelle en cinq actes, imprimée à Vienne « en Autriche, chez Jean-Pierre Van Ghelen, Imprimeur de la « Cour de S. M. Impériale et Royale. »

Quoique *Cénie* ne paraît avoir été représentée au théâtre que vers 1750, il est permis de croire que le manuscrit en était fait quelques années avant, ce qui nous fait incliner à penser que Chéron fit le portrait en question peu de temps avant sa mort. Du reste, rien d'étonnant à ce que madame de Graffigny ait choisi Chéron pour l'exécution de son portrait, puisqu'elle était de Nancy et connaissait, par conséquent, le talent du peintre de Léopold et de Stanislas.

M. de Guerle, dans son discours de réception à l'Académie de Stanislas, en 1882, a donné une biographie très-intéressante de madame de Graffigny, dans laquelle il dit : « Les portraits qui « nous ont été signalés de madame de Graffigny ne nous ont pas « paru d'une authenticité incontestable. M. Mougenot, de Malzéville, « a bien voulu nous faire savoir qu'il existe un très-beau portrait « de madame de Graffigny dans un des châteaux d'Azay-sur-Cher, « appartenant à madame de Lauverjat[1]. » Quoi qu'il en soit donc, ce portrait que j'ai retrouvé était inconnu jusqu'alors, et quand même rien ne viendrait prouver d'une façon plus absolue qu'il soit de la main de Chéron, je serai toujours dédommagé par la satisfaction d'avoir indiqué l'existence d'un portrait de l'auteur des *Lettres péruviennes.*

Ces détails biographiques donnés, j'ai hâte d'aborder les documents inédits tirés des papiers manuscrits de Charles-Louis Chéron.

Parmi ces nombreuses pages, je vois que Charles-Louis Chéron cite son oncle maternel « Poërson », chevalier du Mont-Carmel et de Saint-Lazare, qui fut envoyé à Rome par Louis XIV, le 30 septembre 1704, comme directeur des Académies du Roi et agent des affaires de France. Il y est mort sans enfants le 2 septembre 1725 ; sa femme, née Marie-Philiberte de Chaillon-Moyé, fille d'un riche commerçant et nièce de Claude Chaillon, peintre parisien, survécut à son mari ; mais étant aveugle, elle obtint de Louis XIV une pension de 1,500 livres et son logement au palais de l'Académie, où

[1] *Madame de Graffigny*, par M. de Guerle. Berger-Levrault, 1882.

Phototypie J. Royer Nancy.

Madame de Graffigny

elle est morte. C'est M. l'abbé de Nobile, directeur de Saint-Louis des Français, qui écrivait pour elle à Charles-Louis Chéron.

A propos de Poërson, il est nécessaire de faire remarquer ici que André Poërson, le grand-père de celui dont il vient d'être parlé, était procureur général du temporel de l'évêché de Metz à Vic, et qu'il fut en cette qualité anobli le 26 novembre 1588 par Charles, cardinal de Lorraine, fils du duc Charles III. Le fils d'André se nomme Charles Poërson, et devint peintre; envoyé en Italie par le duc Charles III, il fut nommé recteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris. Dom Calmet le confond avec son fils Charles-François Poërson [1]; il donne mal à propos le nom de Claude au père. Charles Poërson naquit en Lorraine vers 1600 et mourut à Paris en 1667. Charles-François Poërson, fils unique de Charles, était l'oncle maternel de Charles-Louis Chéron.

Je dirai maintenant quelques mots des œuvres de l'artiste.

Je citerai celles mentionnées dans les papiers de famille que j'ai eus sous les yeux :

1° Un tableau représentant la Nativité, peint par Charles-Louis Chéron. J'en possède l'esquisse signée et faite par lui-même; elle m'a été donnée par son arrière-petit-fils.

2° Un grand Christ, avec la Madeleine, du même, placé autrefois dans l'église de Lunéville. (Ce tableau a été défiguré en affublant de vêtements le corps du Christ, et, par la suite, il a disparu.)

3° Le portrait de Charlotte-Élisabeth d'Orléans fait par Charles-Louis, à Commercy, en 1709.

4° Celui du prince Charles, à la même époque.

5° Un portrait de Louis XV d'après un petit pastel que le roi de Pologne confia à Chéron. Louis XV y était peint à l'âge de onze ans; Stanislas désirait l'avoir plus âgé et plus coloré, tel qu'il était alors, ce qui, dit Chéron, fut une tâche difficile, car il n'avait jamais vu le roi de France.

Au sujet d'autres tableaux exécutés pour le duc de Lorraine, je crois devoir reproduire fidèlement le texte du manuscrit rappelant la visite que fit Charles-Louis Chéron à Stanislas Leczinski, au château de Lunéville : « Depuis Pasques 1737, jusqu'à la fin de « juin suivant, le Roy Stanislas de Pologne étant à Lunéville, sou-

[1] Dom Calmet, *Bibliothèque lorraine*, p. 724.

« verain de Lorraine, je lui ai présenté un placet à la fin de carême « et des vers que j'ai faits à sa gloire. Il m'a demandé à voir de mes « ouvrages ; je lui ai fait voir *huit* tableaux, entre autres, celui du « renard entouré des raisins, qu'il m'a dit qu'il serviroit à un « dessus de porte de la salle boisée de l'appartement qu'occupe « M. le duc d'Ossolinsky, cordon bleu, son grand maître et parent « de la Reine. J'ai été une demi-heure avec le Roi dans sa chambre, « et lui ai dit tout ce que j'ai voulu. Il m'a dit qu'il ferait un arran- « gement pour sa Maison avec M. de la Galaizière, son chancelier « et garde des sceaux.

« Il m'a ordonné trois autres dessus de portes, un portrait de « Louis XV, roy de France, son gendre, pour la cheminée ; il m'en « donna un petit buste en miniature comme modèle. J'ai fait trois « autres dessus de portes, une musique grotesque et deux paysa- « ges. Le tableau de Louis XV m'a été payé deux cents livres ; les « autres tableaux à cent vingt livres chacun. M. de Mirbeck, grand « maréchal de la Cour, a remis mon mémoire à M. Dubois de Saint- « Dizier, intendant, qui l'a présenté au Conseil aulique, et de là, à « M. le Duc qui l'a remis au sieur Héré, concierge, et au sieur « Roxin, peintre, pour l'estimer. »

6° Un portrait du prince d'Orange, depuis Roi, sous le nom de Guillaume. Cette toile fut faite pour M. de Neuilly à Paris.

7° Des portraits datés de 1721 à 1725, faits pour les appartements du château de Lunéville, des portraits de Louis XIII et de la Reine, de Louis XIV et de la Reine, de la Duchesse, mère de S. A. Un portrait de Charles V, ceux des empereurs Ferdinand et Léopold, de l'impératrice Éléonore, des empereurs et impératrices Joseph, Charles, etc.

Il travailla avec Antoine Coypel aux peintures de la galerie du Palais-Royal.

Il fit enfin une quantité d'autres ouvrages, en collaboration avec le peintre Van Schuppen, entre autres les portraits des princes et des princesses de la Maison d'Autriche, d'après les ordres du duc Léopold, pour être placés, en septembre 1717, dans les nombreux appartements du château de Lunéville.

Je mentionne en dernier lieu les deux tableaux que j'ai eu le plaisir de retrouver chez un des descendants de cette famille, respectable vieillard de soixante-seize ans, habitant Lunéville, menui-

sier de son état, qui travailla pendant cinquante-deux ans dans la même maison et vivant dans une modeste aisance.

Ce vieillard, duquel je tiens bien des détails, porte le même prénom que son arrière-grand-père, le peintre Charles-Louis Chéron. Il possède et conserve précieusement les deux tableaux peints par Charles-Louis, et il a bien voulu m'autoriser à les faire photographier, ce qui me permet de les joindre à mon travail.

Le premier est le portrait de Jeanne Chéron, sœur de Charles-Louis, née à Vic, le 12 septembre 1677, morte le 13 septembre 1727, religieuse au couvent des Dames de la Congrégation à Vic[1]. On remarque une fort jolie figure ressortant sous le costume religieux qui l'encadre. Le deuxième est celui de madame de Graffigny.

Charles-Louis Chéron, dans son manuscrit, mentionne un portrait qu'il fit de sa tante Élisabeth-Sophie Chéron, mais ce portrait a disparu.

Cette femme savante, dont Voltaire, dans son *Histoire du siècle de Louis XIV*, dit : « qu'elle était célèbre par la musique et les « vers, et était plus connue sous son nom que sous celui de son « mari, le sieur Le Hay. »

Ce qui peut prouver qu'Élisabeth-Sophie était la tante de Charles-Louis, c'est le passage suivant qui est écrit dans les mémoires de Charles-François, fils du précédent. Il est dit : « Monsieur Duvi- « geon, fameux peintre en miniatures, m'a fait accueil à Paris, à « cause de mademoiselle Chéron, ma grande tante. Il m'a montré « beaucoup de ses ouvrages[2]. »

Sophie-Élisabeth, que la *Vie des peintres* nomme la *Sapho* de son siècle, mourut le 5 septembre 1711, à Paris, à l'âge de soixante-trois ans. Elle fut admise en 1672, sur la présentation de Le Brun, à l'Académie royale de peinture et de sculpture, et à celle des Ricovrati de Padoue, qui lui donna le surnom d'Erato.

Le Roi lui accorda une pension de 500 livres en 1699. En 1698, date ignorée de Jal, elle épousait à l'âge de cinquante ans M. Le Hay, ingénieur du Roi ; sa sœur Marie, celle qui avait épousé le sieur

[1] Voy. la planche ci-jointe.

[2] On sait que, quoique mariée dans les dernières années de sa vie à M. Le Hay, elle n'en conservait pas moins, vis-à-vis du monde, son nom de demoiselle. On continuait à l'appeler mademoiselle Chéron.

Delacroix, établi à Marseille, avait eu trois enfants, qui s'adonnèrent aussi à la peinture; les deux filles, Anne et Ursule, furent les élèves de leur tante; le fils devint l'élève préféré de Vernet.

Il serait superflu d'énumérer ici les œuvres de Sophie-Élisabeth Chéron, tant en peinture qu'en gravure, en poésies et en pièces de théâtre; il suffira seulement de citer d'elle une *Descente de Croix* d'après Zumbo, deux tableaux qui se trouvaient autrefois chez les Jacobins de la rue Saint-Jacques, à Paris : l'un était le *Portrait de l'Archevêque de Paris,* de Péréfixe, l'autre un *Saint Thomas d'Aquin prêchant.* Elle fit quantité de portraits de personnages de son temps. Elle traduisit les Psaumes en vers français, composa un charmant poëme des *Cerises renversées,* et un grand nombre de pièces poétiques très-estimées.

Élisabeth-Sophie et sa sœur Marie abjurèrent le protestantisme à Saint-Sulpice, le 28 mars 1668.

Je m'arrêterai ici, à propos de cette femme célèbre, autant comme peintre que comme graveur et écrivain, et j'aborderai la partie du manuscrit de Charles-Louis, concernant les Coypel. Je cite textuellement :

« M. Noël Coypel est directeur de l'Académie Royale de peinture « et de sculpture à Paris. Il excelle dans la peinture. Il a épousé « une tante de Charles-François Poërson; il habite les galeries du « Louvre. J'ai partagé la faveur de Noël Coypel avec Madeleine « Hérault, fille d'un peintre du même nom; elle excelloit à copier « les tableaux des grands maîtres et dans le portrait[1]. Coypel eut « pour fils unique[2] Antoine Coypel, peintre et poëte; il fut si « estimé qu'il ne faisoit aucun tableau sans que tout ce qu'il y avoit « de beaux esprits à l'Académie française n'en fissent l'éloge, soit « en prose, soit en vers. Les amateurs et autres qui venoient visiter « ses ouvrages ou lui en commander étoient en si grand nombre

[1] Madeleine Hérault, nièce par alliance de Noël Coypel, était la fille de Charles Hérault, dont il sera question plus loin; elle était donc parente de Charles-Louis Chéron, puisque son père, Charles Hérault, était le frère de Magdeleine Hérault, grand'tante de Charles-Louis Chéron, première femme de Noël Coypel et, par conséquent, tante et marraine de la jeune Madeleine Hérault, l'émule de Chéron dans l'atelier de Coypel. Elle portait naturellement le même prénom que sa marraine. Madeleine Hérault, première femme de Noël Coypel, était la tante de la mère de Charles-Louis Chéron.

[2] De son premier mariage.

Phototypie J. Royer, Nancy.

Jeanne Chéron

« que leurs carrosses faisoient queue comme à la Comédie ou à « l'Opéra. Tous les gens de qualité vouloient avoir de ses œuvres, « et on lui commandoit des tableaux plusieurs années à l'avance. « On se faisoit inscrire pour obtenir chacun son tour. Ses manières « étoient gracieuses, et depuis M. Le Brun, il n'y avoit pas eu de « peintre qui exprimât les passions aussi bien que lui; il colorioit « fraîchement, et sa couleur étoit dans le goût de celle de Rubens. « C'est en partie chez lui (Antoine Coypel) que j'ai été élevé et que « je suis devenu dessinateur. C'est M. Coypel qui m'a familiarisé « avec le pinceau. Il me témoignoit une grande affection; aussi je « faisois tous mes efforts pour que mes progrès répondissent à ses « soins. Antoine, fils de Noël Coypel, épousa en 1688 Marie-Jeanne « Bidault, dont il eut deux fils : Charles et Philippe. Marie-Jeanne « Bidault étoit fille de M. Bidault, ancien valet de chambre de « Louis XIII, puis ensuite de Louis XIV. Bidault avoit un frère « mort garçon, aussi valet de chambre du Roy, homme d'un grand « mérite et d'une grande vertu, et un autre frère qui étoit capitaine « de haut bord, grand-croix de Saint-Louis, et qui résidoit à « Toulon. »

Afin de bien faire cesser la confusion qui existe dans certaines biographies sur les Coypel, je citerai le passage suivant, relatif aux deux mariages de Noël Coypel.

Chéron dit : « M. Noël Coypel, le grand peintre, avoit épousé en « secondes noces une demoiselle Perrin, belle blonde; il en eut « des enfants, dont l'un (Noël-Nicolas) fut aussi peintre du Roy; « ils ne sont pas riches comme Antoine, seul du premier lit. »

La note suivante est encore plus précise et désigne distinctement chacun des deux fils de Noël Coypel, contemporains, comme on le voit, et frères d'un premier et deuxième lit, tous deux peintres du Roi; cette note fait aussi voir que Noël Coypel était parent de Charles-Louis Chéron ; en effet, celui-ci déclare qne Noël Coypel était son grand-oncle par alliance; ceci est ignoré de tous les biographes et même de Charles Blanc, qui n'en parle pas dans son *Histoire des peintres*.

« Après la mort d'Antoine Coypel (fils de Noël) et de sa femme, « comme je dois tant de reconnoissance à ses *bons parents*, je « resterai toujours fort attaché à leurs enfants, au nombre de deux. « L'aîné (Charles) étoit, comme son père et son grand-père, pre-

« mier peintre du Roy, de l'Académie, et il étoit peintre de Mgr le « duc d'Orléans et avoit ses appartements au Louvre. Il partageoit « son temps entre la peinture et l'étude de la philosophie. C'est lui « qui a fait l'histoire de Don Quichotte, qu'il a peint en grand pour « le Roy. Cette production a été gravée comme plusieurs de ses « ouvrages. Il est resté et mort garçon, pour conserver son indé- « pendance; il étoit fort riche; j'ai conservé beaucoup de ses lettres. « L'autre garçon d'Antoine Coypel (ceci est également ignoré de « Charles Blanc)[1] avoit autant de mérites que de biens; il étoit « marié et valet de chambre du Roy. »

Charles Blanc dit dans son *Histoire des peintres :* « Noël Coypel « épousa en 1657 Madeleine Hérault; ils eurent un fils, Antoine; « il fut nommé directeur de l'Académie de France à Rome et y « emmena son fils Antoine; ils revinrent en France en 1676. Noël, « veuf à l'âge de cinquante-sept ans, se remaria avec Anne Perrin, « de la famille des Boullongne; ils eurent *trois filles* et *un fils,* « Noël-Nicolas Coypel, peintre distingué. Noël fut nommé direc- « teur de l'Académie de peinture en 1695. »

D'après les notes de Chéron, c'est en 1660 qu'eut lieu le premier mariage de Noël Coypel avec Madeleine Hérault, et non en 1657, comme le dit Charles Blanc.

Voici ensuite les documents que je trouve sur Antoine Coypel :

« Antoine Coypel a été comblé d'honneurs et de biens; peintre « du Roy et de son Académie, il étoit aussi peintre de Monsieur, « frère de Louis XIV, et postérieurement il fut peintre du Régent, « son fils, dont il devint le favori; il le fit anoblir et lui fit continuer « la charge de premier peintre du Roy, sous Louis XIV. Directeur « de l'Académie Royale de peinture et de sculpture de Paris, il « étoit membre de toutes les autres académies; le Régent lui four- « nissoit deux équipages et deux appartements magnifiques au « Louvre.

« Il a fait quantité d'ouvrages pour le Roy, soit à Versailles, soit « à Saint-Cloud, comme dans tous les Palais Royaux; notamment « il a peint pour la magnifique galerie du Palais-Royal l'histoire « d'Énée et de Didon, il a fait surtout un grand nombre de tableaux « pour le Régent; ses ouvrages furent reproduits par les plus

[1] Philippe Coypel.

« fameux graveurs. Il faisoit de cette reproduction une spéculation « artistique, qu'il destinoit à *ayder et à encourager les artistes « malheureux,* et cela ne lui rapportoit pas moins de quatre mille « livres par an. »

Une note particulièrement curieuse est celle intitulée : « Note « sur mes parents de Paris, qui se sont distingués dans l'art de la « peinture : M. Hérault, cousin issu de germain[1], peintre paysa- « giste de l'Académie du Roy, amateur de tableaux et grand con- « noisseur en ce genre. Il réunit les toiles des plus fameux maîtres, « pour les cabinets de Louis XIV, de Monsieur, frère du Roy, du « Régent et de quantité d'autres princes ou curieux. Il étoit oncle « maternel du fameux Antoine Coypel et avoit beaucoup d'enfants ; « six filles toutes belles et sachant habilement manier le pinceau. « Il leur fit faire de beaux mariages, ce qui fit dire au Régent qui « l'aimoit beaucoup : Monsieur Hérault ! vous êtes bien *engendré.* « Il a donné l'une à Sylvestre fils[2], dont le frère François fut élève « de son père, le fameux Israël Sylvestre, et de Joseph Parrocel ; « François étoit maître à dessiner du Roy, admis à l'Académie « royale de peinture. J'ai été avec Louis Sylvestre aux galeries du « Louvre ; il a eu soin de moi à Rome, y étant tous deux pension- « naires du Roy ; il est actuellement (1743) premier peintre de « l'Électeur royal de Saxe, roi de Pologne, à Dresde, où il est aussi « directeur de l'Académie de peinture et de sculpture qui y est « établie à l'instar de celles de Rome et de Paris. Il a fait une « grande fortune, étant aimé et estimé tant du Roy Auguste que du « Roy régnant. M. Roëttiers (le jeune), avec qui j'ai été élevé aux « galeries du Louvre, a épousé le seconde fille de Hérault ; il étoit « graveur de médailles du Roy et graveur général des monnoies, et « logé à Paris à l'hôtel des Monnoies. En 1719, il vint à Lunéville, « en chaise de poste, apporter les poinçons et médailles des portraits « de Léopold premier, duc de Lorraine et de Bar, et d'Élisabeth- « Charlotte d'Orléans, son épouse, que M. le Régent, son frère, avoit « voulu qu'il fît, l'étant allé voir à Paris. Il fut pendant trois « semaines chez moi ; très-gracieux et récompensé à la Cour, il m'a « écrit depuis plus de cent fois et invité de l'aller voir à Paris, où

[1] C'est le frère de Madeleine Hérault, la première femme de Coypel.
[2] Louis Sylvestre, fils du fameux graveur lorrain Israël Sylvestre.

« il a bien reçu mes amis que je lui ai recommandés. Il logea de « préférence chez moi, à Lunéville, puisque j'étois parent par sa « femme. »

La troisième fille du peintre Charles Hérault épousa Jean Bérain, dessinateur des Menus Plaisirs du Roi et de l'Opéra; il avait le premier logement aux galeries du Louvre [1]. Il excellait à composer et à figurer les cérémonies, les fêtes galantes les feux d'artifice, les carrousels, les meubles, les tapisseries, les habits et les décorations de théâtre, etc. Les pompes funèbres faites à Saint-Denis pour le Dauphin et pour Louis XIV furent de son invention. Il donnait les dessins aux sculpteurs, pour les ornements des vaisseaux de guerre. Son père, Louis Bérain ou Berrin, était de Lorraine; né à Saint-Mihiel, le 26 octobre 1637; mort au commencement de l'année 1711, à Paris, et inhumé à Saint-Germain l'Auxerrois. Louis Bérain était aussi dessinateur ordinaire de la Chambre et du Cabinet de Louis XIV, qui lui avait donné un appartement au Louvre [2]. Son fils *Jean* a hérité de ses tableaux et de ses places.

Germain Brice, qui écrivait à cette époque du dix-huitième siècle, le nomme Louis Bérain et dit qu'il est mort en 1711, tandis que Dom Calmet et Durival font erreur en le nommant Jean, comme son fils, et la date de 1714, que Durival donne à sa mort, n'est calculée que sur les soixante-dix-sept années environ que Dom Calmet attribue à sa vie. Pierre-Martin Bérain, son second fils, prévôt du chapitre de Hasslach, en Alsace, composa, en 1717, un mémoire sur les trois Dagobert, ouvrage plus fabuleux qu'historique.

Chéron cite encore les maris des trois autres filles de Charles Hérault. La quatrième épousa Marteau, premier menuisier du Roi, homme très-opulent. La cinquième, dit Chéron, « devint madame « Huttin; fils d'un fameux courrier du Roy, Huttin avoit dérangé « leur fortune dans le temps de l'agiotage des billets de banque, sa « femme la rétablit par son opiniâtreté au travail, dans l'exercice « de la peinture. Enfin, la sixième fut mariée à M. Pierre d'Ublin, « professeur de l'Académie de peinture et architecte du Roy, fort « en vogue à Paris. »

Charles-Louis composa aussi des pièces poétiques et des vers

[1] *Description de Paris*, Brice, t. I, p. 103.

[2] On a gravé un volume des dessins de Louis Bérain, qui ont été imprimés à Augsbourg, chez Jérémie Wolf.

dédiés à plusieurs personnages éminents, entre autres à Madame la Princesse Élisabeth de Lorraine, puis sur les bienfaits des eaux de Plombières, etc. Mais il faut avouer que ce n'est pas précisément de ce côté que brillèrent les talents de Charles-Louis Chéron.

Avant de terminer, il est intéressant de suivre notre artiste dans la description de son voyage à Rome; la voici, telle qu'il la relate dans ses manuscrits :

« Je fus mené à Paris, à l'âge de neuf ans, en 1685, après la « mort de mon père, par feue ma mère, qui étoit Parisienne; elle « m'y laissa chez mon oncle Poërson, dont je suis sorti au bout de « deux ou trois ans, et m'en revins à Vic avec M. Thoraille, gen- « darme de la garde du roi de France, Louis XIV, qui venoit en « semestre à Vic. Ma mère m'équipa, et, comme j'avois commencé « à étudier, je fus à Metz y voir mon parrain maternel[1]. J'entrai « chez M. Thorel, notre cousin maternel, fameux avocat qui avoit « été bon parent et grand ami de feu mon oncle Poërson; je vivois « à son étude, et il m'auroit poussé dans le barreau. Comme j'étois « jeune et inconstant, je revins à Vic et je voulus retourner à Paris « où j'entrai chez M. *Chéron,* graveur des monnoies du Roy, qui « eut soin de moi comme *parent,* portant son nom; il m'envoyoit « dessiner chez M. Antoine Coypel fils, mon *cousin maternel.*

« Le sieur Gérard jeune, mon ami intime, neveu de M. Dumont, « maître d'hôtel du Roy, s'étant proposé de voir l'Italie, ayant de « l'argent, m'écrivit un samedi que si j'étois son ami, je lui tien- « drois compagnie.

« Nous partîmes le lundi suivant, en 1697, sans en rien dire à « nos parens. A Toulon, nous logeâmes avec M. d'Estrées chez « madame Bidault, dont le mari, capitaine de haut bord et grand- « croix de Saint-Louis, étoit allé conduire l'Ambassadeur du Roi « à Constantinople. Elle étoit parente de madame Coypel de Paris (la « femme d'Antoine était une demoiselle Bidault); on la nommoit « l'aimable et spirituelle Provençale. On partoit pour le siége de Bar- « celone. Ayant été un mois à Toulon, afin d'y attendre un embar- « quement pour l'Italie, madame Bidault nous fit embarquer sur « une frégate armée qui escortoit une flotte, portant tout l'équipage

[1] Noble Charles Battel. Archives de Vic, f° 13, p. 23.

« de Mgr le cardinal de Bouillon, qui étoit nommé Ambassadeur « du Roy à Rome.

« La France étoit en guerre avec l'Angleterre et toute l'Europe. « Nous avions sur notre bord l'évêque de Condom, puis M. Sarris, « conseiller au Parlement, et d'autres passagers. Notre trajet a duré « un mois, à cause de la guerre. Au-dessous de Gênes, un vaisseau « anglais sembla vouloir nous attaquer. Alors on nous arma tous; « on mit des matelas sur les bords du pont pour parer les coups de « fusil. On déchargea la frégate des choses inutiles, pour la rendre « plus légère à la course. On fut alors droit à l'Anglais, qui fit « mine de s'enfuir, dans l'intention de nous attirer entre deux « îles, où des forces supérieures nous auroient enveloppés. Nous « quittâmes, en conséquence, notre poursuite et cinglâmes vers « Porto-Hercoli, où nous séjournâmes huit jours. Nous en partîmes « de nuit, avec un vent favorable, et arrivâmes sans difficulté à « Civita-Vecchia, port des États du Pape, où sont ses galères, à « quatorze lieues de Rome, où nous nous rendîmes. Pendant notre « traversée nous avions vu Gênes et quelques autres ports de la « Méditerranée. A Rome, nous nous mîmes en pension chez un « François nommé Dupré, proche Saint-Louis des François et de « Saint-Salvador, où l'on voyoit la colonne à laquelle la tradition « rapporte que J. C. a été lié pendant sa flagellation. Arrivé à « Rome dans les grandes chaleurs, à peine y étois-je depuis quinze « jours, que je fus saisi de la fièvre; mon ami Gérard me quitta; « je n'ai jamais su ce qu'il étoit devenu.

« M. Sylvestre (Louis), aujourd'hui peintre du roi de Pologne, à « Dresde, qui, *par l'alliance qu'il fit avec une demoiselle Hérault,* « *est devenu mon cousin,* mais que j'avois connu au Louvre, quand « *Charles Chéron, mon parent,* m'y reçut pour prendre soin de « moi et vaquer à mon éducation, Sylvestre donc, étoit à Rome, « comme pensionnaire du Roy; il vint à mon aide, abandonné, « malade et sans argent, par Gérard; il se chargea d'acquitter ma « pension, et il fit pour moi de généreuses avances que j'ai eu le « bonheur de lui rembourser depuis cette époque. La maladie dont « je fus affecté me quitta et me reprit par intervalles; j'ai eu six « mois de fièvre. Quand ma santé me le permettoit, j'allois dessiner « à l'Académie; le reste de mon temps étoit employé à visiter les « environs de Rome, ses musées, ses antiquités et généralement

« tout ce que cette ancienne capitale offroit de remarquable.

« Innocent XII occupoit alors la chaire de Saint-Pierre. J'ai « omis de dire qu'en allant à Rome, Gérard et moi, nous avions « fait la connoissance d'un vénérable vieillard, Carme déchaussé, « grand bel homme à cheveux blancs. Il étoit supérieur de tous « les Carmes de la Grèce et des Iles Vénitiennes. Déjà à Lyon, il « nous avoit pris en amitié et, autant pour bercer nos rêves de « voyage que pour nous garder près de lui plus longtemps, il nous « avoit promis que s'il pouvoit nous faire embarquer à Gênes avec « lui, il nous conduiroit dans la Terre-Sainte et nous y aideroit de « son crédit. Arrivé à Gênes, il s'embarqua sur un vaisseau dont le « pavillon portoit des croix de Jérusalem; mais on ne voulut pas « nous y recevoir, ni aucun autre passager; ce fut inutilement « qu'il insista pour notre passage, et avec bien du regret que nous « nous séparâmes. Il étoit Champenois et venoit de faire ses adieux « à sa famille qu'il n'avoit pas vue depuis trente ans. C'étoit un « homme de qualité qui avoit autant d'esprit que de cœur! Après « avoir passé une année à Rome, je voulus revenir en France; « Sylvestre me rendit encore le service de me faire recommander « par l'abbé de la Trémouille, celui qui a été depuis cardinal, et « par son intercession je fus un des passagers de la *Réale Galère* que « le Grand-Duc de Toscane envoyoit à la princesse Lenti, sœur du « cardinal de Noailles, et à sa fille, qui se rendoit à Paris pour se « faire traiter d'un cancer, dont elle mourut peu de temps après, « à Paris même. Le prince Lenti étoit parent du grand-duc Cosme « de Médicis.

« Ce voyage se fit en compagnie de M. Cossiau, habile peintre « flamand dans le genre du paysage, et de celle d'un chanoine de « l'Isle en Flandre. Nous côtoyâmes toutes les côtes de l'Italie; « nous fîmes relâche à Livourne, port riche et magnifique du « Grand-Duc; nous y restâmes trois jours. De là nous vînmes à « Gênes, capitale de la République de ce nom; ville bâtie tout de « marbre, où, du reste, il est fort commun. Il y a des églises « somptueuses, de beaux palais, avec un fort beau port. Nous y « vîmes aussi des débris de la domination de la France et de la « Lombardie, notamment ceux de quantité de palais qui n'ont pas « été reconstruits, surtout en dehors de la ville, sur les bords de « la mer. Saint-Pierre des Arènes et les maisons de plaisance les

« plus remarquables par leur architecture le disputent en magni-
« ficence avec les palais de Gênes. Il y avoit de nombreuses dévas-
« tations dont les traces n'étoient que trop visibles. De loin, nous
« voyions les îles de Corse et de Sardaigne. En cinglant vers
« Livourne, les galères étoient fort basses et la mer fort agitée; nous
« passâmes au milieu de cette tourmente, sans rien apercevoir,
« malgré que nous étions alors très-rapprochés de la ville.

« Enfin je revis Paris, où je ne retrouvai plus M. Charles-François-
« Jean Chéron, mon unique parent paternel de mon nom, graveur
« des médailles du Roy ; il étoit mort aux galeries du Louvre, en
« me laissant une marque de son souvenir et de son affection. Par
« testament, il m'avoit institué son légataire universel, et M. de
« Launoy, son opulent ami, son exécuteur testamentaire.

« J'en ai reçu peu de choses, et cependant son appartement au
« Louvre étoit fort richement meublé; il avoit de beaux tableaux,
« un fond de poinçons de médailles et aussi une collection de
« médailles. Il avoit un capital placé à la tontine depuis quatre ans,
« et il eut le regret de ne pas l'y avoir placé sous mon nom. M. de
« Launoy remonta ma garde-robe; je fus deux mois chez lui ; j'y
« logeois et y étois nourri. Ensuite je me mis en pension chez M. de
« Montarsi, garde des pierreries de la couronne et chef de la Com-
« pagnie du Sénégal, qui m'accepta, parce qu'il avoit autrefois été
« fort lié avec *mon Oncle* et *mon Grand-Père* Poërson. Dès lors,
« j'allois dessiner chez Antoine Coypel, *mon parent,* où j'appris
« peu à peu à peindre. J'ai gagné quelques prix de dessin à l'Aca-
« démie Royale de peinture.

« Feu mon père mourut à Vic, à l'âge de 44 ans, en 1685[1], uni-
« versellement regretté pour sa probité. Il avoit quatorze gagnages ;
« il est vrai que les biens étoient ruinés, la maison en masure et
« les terres en friche, à la suite des guerres des gens du Roy et de
« Turenne, du temps de Charles IV. Ma mère a revendu presque
« tous ces biens. »

En résumé, Messieurs, on pourrait croire qu'il est superflu de rappeler ce qu'ont fait nos pères; mais, indépendamment de la pensée que nous avons de faire revivre leur souvenir et de nous identifier pour ainsi dire dans les nobles actions de leur vie, il y a un

[1] Charles Chéron, greffier à Vic.

autre but qui nous semble digne d'intérêt, c'est qu'en principe les choses de l'avenir ne seront profitables et bien établies que d'autant qu'elles seront appuyées, en partie au moins, sur les choses du passé. Non pas qu'on doive accepter toutes ces choses anciennes, mais il faut en faire un choix, prendre ce qui est bien et laisser ce qui est défectueux. Ainsi, dans la peinture comme dans tous les autres Arts, il est autant utile qu'agréable d'étudier les tableaux des grands maîtres et de leurs disciples, afin de remarquer les défauts, les exagérations ou les perfectionnements dans leurs œuvres.

Je ne puis mieux conclure qu'en rappelant ce que nous dit Mariette dans son *Abecedario*[1], à propos de Charles Coypel, qui, à l'exemple de son père, le parent de Chéron, déclare « qu'en tra-« vaillant à ces tableaux, il y apportoit la même attention, la même « crainte que s'il eût été véritablement traduit au tribunal de juges « sévères et inexorables, qui, les yeux levés sur lui, ne dussent lui « pardonner aucune faute; car c'étoit dans ce point de vue qu'il « étoit accoutumé de regarder les ouvrages des grands maîtres, « dont il étoit environné. C'étoient là ses oracles; il les consultoit à « chaque instant, et, comme les demandes étoient sincères, les « réponses étoient claires et favorables. Cette conduite étoit la « même qu'avoit tenue autrefois Antoine Coypel, son illustre père. « Ce peintre éclairé et d'une expérience consommée avoit éprouvé « plus d'une fois qu'il n'en faut pas davatange pour animer et « soutenir un beau génie; et, lorsque la mort l'enleva, le digne « héritier de ses sentiments ne désira rien avec plus d'ardeur que « de pouvoir conserver en entier un cabinet si précieux et si abon-« dant en ressources. Il lui donna la préférence sur d'autres biens « plus fructueux et plus solides en apparence, mais incapables de « causer le même plaisir, ni de lui procurer les mêmes avantages; « il fit tomber cette partie de l'héritage dans son lot, et l'ayant con-« sidérablement accrue dans la suite, il l'a portée bien au delà de « ses espérances. »

Albert Jacquot,
De l'Académie de Stanislas, membre de la Société d'Archéologie lorraine, Délégué de l'Association des Artistes Musiciens de France, Correspondant du Comité.

[1] *Abecedario* de Mariette, t. II, p. 35.

GÉNÉALOGIE DE LA FAMILLE CHÉRON,

D'APRÈS LES PAPIERS DE FAMILLE DES ARCHIVES DE VIC.

Pierre Chéron,
décédé à Vic, avant 1613.

Claude Chéron, marchand, eut deux femmes. 1° Marie Vaultrin, 1er mariage : mardi 7 mai 1613. — 2e mariage : Barbe Zabel, veuve de Thirion Parserre, tabellion à Lunéville, morte à Vic, le 1er mars 1673. Claude mourut à Vic, le 27 août 1668.

Henri Chéron, né à Meaux, mort vers 1661-1662, calviniste, peintre en émail, épousa Marie Lefèvre, catholique.

Jean-Charles Chéron, graveur et joaillier du duc Charles IV, habitait Nancy et s'y maria, le 23 janvier 1631, à Anne Pilon ; ils eurent un fils, Charles-François.

Catherine Chéron, née à Vic, le 25 novembre 1614, fille du premier lit.

Nicolas Chéron, baptisé à Vic, le 18 novembre 1615, fils du premier lit.

Charles Chéron, né à Vic, en 1641, fils du deuxième lit, épousa Françoise-Marguerite Poërson, morte à Marsal, le 29 août 1708. Charles mourut à Vic, le 31 janvier 1685.

Élisabeth-Sophie Cheron, née à Paris, le 3 octobre 1648, peintre, graveur, poëte, musicienne, morte à Paris, le 3 septembre 1711.

Louis Chéron, né à Paris, de 1655 à 1660, peintre, graveur, mort à Londres en 1723.

Marie Chéron, mariée au peintre Delacrois.

Anne Dela-croix. — Ursule. *Id.* — ..... fils, élève de Vernet.

Charles-Jean-François Chéron, né à Lunéville, le 29 mai 1635, alla à Rome, fut graveur du Pape et de Louis XIV, mort au Louvre en 1698, resté garcon.

Charles-Louis Chéron, né à Vic, le 27 janvier 1676, baptisé le 28 idem, peintre et miniaturiste distingué, épousa en 1711 Jeanne-Catherine Leclerc, née le 30 décembre 1683, morte le 6 février 1761. Il mourut à Luneville, le 29 janvier 1745.

Jeanne Chéron, née à Vic, baptisée le 14 septembre 1677, morte le 13 septembre 1727, religieuse au couvent des Dames de la Congrégation, à Vic.

Françoise-Marguerite Cheron, née à Vic, le 25 avril 1679 ; eut pour parrain Charles Poërson, escuyer, pensionnaire de Louis XIV, plus tard directeur de l'Académie à Rome. Elle fut mariée à Joseph Le Clerc, de Marsal.

Marguerite Chéron, baptisée à Vic, le 11 juillet 1682, fille de Ch. Cheron, greffier, et de Marguerite Poerson. Parrain, Claude Thiriet, avocat ; marraine, Marguerite Gresle. Morte en bas âge.

Élisabeth-Louise-Charlotte Chéron, née le 27 août 1712, mariée à François Brillon ou Bridant, en février 1735, morte en 1759.

Charlotte-Françoise Chéron, née à Lunéville, le 9 octobre 1717, morte à Lunéville (restée fille), le 1er janvier 1775.

Charles-François Chéron, avocat, miniaturiste, né à Lunéville, le 17 mai 1724 ; mort à Lunéville, le 29 ventôse an V.

Huit autres enfants morts avant 1743.

Charles Brillon, né en mars 1736, curé à Fong.

Charles-François-Joseph Chéron, fils naturel et reconnu par Charles-François, son père, Anne Bailly, sa mère. Marié à Marie Jeanvoine, le 5 thermidor an X. Il était né le 7 mai 1776 et décéda le 23 décembre 1845 ; a eu cinq garçons et trois filles.

Charles-Louis Chéron, ne en 1811, menuisier à Ménil; existe actuellement.

Charles-Jean-Baptiste Chéron, né le 10 mai 1813 à Lunéville ; existe actuellement

Nicolas-Silvestre Chéron, né le 14 décembre 1814, décédé le 12 janvier 1880.

Jean-Baptiste Chéron, mort en 1866, à l'âge de 47 ans ; était horticulteur.

Joseph Chéron, décédé avant 1845.

Marie Cheron, née vers 1822 ; existe encore à Luneville.

Marie-Marguerite Cheron, mariee à M. Euel de Sarrebourg, morte vers 1850.

Annette Chéron, morte à l'age de 16 ans.

GÉNÉALOGIE DE LA FAMILLE COYPEL;

D'APRÈS LES MANUSCRITS DE CHARLES-LOUIS CHÉRON.

Noël Coypel, né en 1628, peintre,
épousa en 1660 Madeleine Hereult, et en 1684, en deuxiemes noces, Anne Perrin.
Mort en 1707.

- Premier mariage. — Antoine Coypel, peintre, né en 1661, épousa en 1688 Marie-Jeanne Bidault. Mort en 1722.
  - Charles Coypel, né en 1694, mort en 1752, peintre.
  - Philippe Coypel, valet de chambre du Roi.
- 3 filles, deuxième mariage, qui ne sont pas nommees par Chéron.
- 1 fils, deuxième mariage, Noël-Nicolas Coypel, peintre, né en 1692, mort en 1735, sans enfants.

DOCUMENTS TIRÉS DES ARCHIVES DE VIC.

1613. Le mardy septième dudict may, Claude Chéron, fils du feu sieur Pierre Chéron, espousa en première nopce Marie, fille de Johan Vaultrin, marchand, tous dudict lieu, et sieurs de la Tour, Gaspard Lauran, marchand, et plusieurs aultres dudict lieu.

1614. Novembre. Catherine, fille de Claude Chéron, marchand, et Marie Waultrin, sa femme. Fut baptisée le 25 novembre. Parrain, *noble Jean Wauthier,* greffier au bailliage; marraine, dame Isabeau Faudrier, femme du sieur Liégois, conseiller au mesme bailliage.

1615. Nicolas, fils de Claude Chéron, marchand, et de Marie Waultrin, sa femme, fut baptisé le 18 du mesme mois de novembre. Parrain *noble Nicolas Poërson,* marraine damoiselle Barbe Liégeois.

1676. Charles-Louis, fils de Me Charles Chéron, greffier au bailage de l'evesché de Metz, et de damoiselle Marguerite Poërson, fust baptisé le 28e janvier 1676 et eust pour parrain *noble* Charles Battel et damoiselle Louise Diétreman, fille de *noble* Théodoric Diétreman, procureur général de l'evesché de Metz.

(Folio 13, p. 23.)

1677. Joanne, fille du sieur Charles Chéron, greffier au bailliage, et damoiselle Marguerite-Françoise Poërson, son espouse, a été baptisée le 14 septembre 1677. Parrain le sieur Jean-Nicolas Friot, bourgeois de Vic, et pour marraine damoiselle Jeanne Baillard, espouse au sieur Brohan, conseiller audict baillage.

(Folio 39.)

1679. Marguerite-Françoise, fille du sieur Charles Chéron, greffier du bailliage de ceste evesché, damoiselle Marguerite-Françoise Poërson, son

espouse, a été baptisée le 27 avril 1679 et a eue pour son parrain le sieur *Charles*[1] *Poërson, escuier, pensionnaire du Roy,* et marraine damoiselle Marguerite Huyn, femme du sieur Louys Thibbaudd de Mannonviller, conseiller du Roy, commissaire ordinaire. Dont qui ont signé.

(Folio 69.)

XIX

UNE TAPISSERIE FLAMANDE

A VAUGOUBERT EN PÉRIGORD.

Tapisserie de Samson du château de Vaugoubert en Périgord.

Qu'en présence des épaves si diverses du passé, l'investigateur curieux soit mû par un sentiment religieux, artistique ou littéraire, il n'importe : au sens large et accommodatice, la parole du Maître s'applique aux études historiques et archéologiques, et demeure toujours vraie : *Colligite fragmenta ne pereant :* « Recueillez les débris de peur qu'ils ne se perdent. »

C'est à ce titre et conformément au cadre tracé dans la dernière circulaire de M. le Directeur des Beaux-Arts, aussi bien qu'au programme de la Commission de l'inventaire des richesses d'art de la France, que j'écris ces lignes sur les tentures conservées au château de Vaugoubert en Périgord.

A quelque distance de la célèbre abbaye de Brantôme, dans la commune de Quinsac, arrondissement de Nontron, s'élève le château de Vaugoubert. Cet antique manoir du quinzième siècle, dont la ravissante chapelle gothique, entretenue avec un soin pieux, a été rétablie en ces derniers temps, fut vendu par Henri IV à la maison d'Aydie de Ribérac. Plus d'un siècle après, Armand Angélique d'Aydie, vice-roi de Castille, esprit cultivé, entreprenant, mort en 1760, à l'âge de soixante-dix-huit ans, ayant été impliqué dans la

[1] C'est Charles-François Poërson qui est le parrain ; il est nommé ici seulement d'un de ses prénoms : Charles.

Conspiration de Cellamare, dut se résigner, en exécution d'un arrêt du Parlement de Paris, à voir son château démoli et rasé : mais il le remplaçait bientôt par le logis actuel, sobre, vaste et correcte construction du siècle dernier. Intelligemment restauré il y a quelque vingt ans par M. de Cosnac, qui l'avait acquis de la famille de Thomasson, Vaugoubert appartient aujourd'hui à M. de Lestang d'Hust, son gendre, gentilhomme de race, noble et digne successeur du vieux châtelain.

C'est là que, sous les auspices d'un confrère et d'un ami, dans une visite, hélas! trop rapide et trop incomplète, j'ai pu passer quelques heures devant la tapisserie de Samson en *cinq* pièces, *trois* verdures en lambeaux, et *un* tapis conservé de la fabrique du cru.

Appuyé sur les marques positives de fabrique, les notes de famille susmentionnées, la tradition locale, et la description des tableaux de la tapisserie de Samson, pour ne parler que d'elle dans cette étude, je vais rechercher la provenance et la date probable de ces pièces diverses, inédites et non encore photographiées, heureux moi-même, selon le désir des possesseurs actuels, de faire connaître au dehors la tenture de Vaugoubert, à l'abri désormais des injures du temps et des hommes.

1er *Tableau*. — Le sujet du premier tableau, comme du reste les suivants, est tiré du *livre des Juges*.

Samson, venu à Thamnatha, pour prendre femme, déchire avec ses mains un jeune lion, sorti tout à coup du milieu des vignes. La tête nue, la chevelure longue et épaisse, les traits du visage fortement accusés, les épaules protégées par une écharpe bleue qui flotte au vent, les bras découverts, revêtu d'une tunique rouge, Samson apparaît au premier plan, le genou droit fièrement établi sur la croupe du lion dont il déchire avec ses deux mains la large gueule, tandis qu'un personnage, témoin de cet exploit, sans doute un habitant de l'*oppidum* voisin, lève les mains au ciel et s'approche étonné. La tapisserie fait trou et laisse voir en perspective au deuxième plan deux voyageurs qui cheminent à demi perdus dans l'éloignement, et au troisième la ville de Thamnatha, ceinte de tours et de murs crénelés ; on dirait Jérusalem vue du mont des Oliviers.

Tableau d'une exécution assez soignée, d'un faire vigoureux, comme il convient au sujet, mesurant environ $2^{m},20$ carrés et entouré d'une bordure de $0^{m},50$.

Cette bordure, important et caractéristique complément de la pièce, ainsi du reste que celles des autres tentures de Vaugoubert, ne forme pas, à elle seule, une véritable composition, ainsi qu'a pu l'écrire M. de Farcy des bordures des *trois* pièces de la tapisserie de Samson que possède la cathédrale d'Angers. — On ne trouve point en effet, comme à Angers, aux angles de terre, des personnages symbolisant les vertus, mais seulement deux oiseaux, à l'angle gauche le faisan, à l'angle droit le héron tenant dans son bec une grenouille : les bandes montantes ne sont point agrémentées de cartouches, de portiques et de sujets divers, distincts, parfois séparés entre eux par des barres; plus simples et peut-être de meilleur goût, quoique moins riches, ces bordures sont formées de branches au large feuillage, aux fleurs et aux fruits variés, parmi lesquels on peut distinguer roses, campanules, marguerites, pommes, grappes de raisin, etc., parfois enroulées autour d'un léger tronc support, sur fond rouge, le tout s'élançant avec profusion jusqu'aux sommets plus ou moins maltraités des différentes pièces.

2e *Tableau*. — L'épouse de Samson s'efforce de l'attendrir par ses larmes afin de lui arracher son secret.

C'est la mise en scène de la seconde partie du même chapitre du *livre des Juges*. — Cette tenture, dans un bon état de conservation et d'un dessin correct et soigné, quoique d'un coloris général assez pâle, nous présente, au second plan, à droite, un paysage; à gauche, sous les portiques, à la table du festin, les nombreux convives que le père de Samson a convoqués aux noces de son fils, et au premier plan, dans la campagne, Samson, son épouse et sa suivante. — C'est bien là le héros de la pièce déjà décrite; on le reconnaît sans peine à ses traits, à ses vêtements, à son manteau bleu; il est rêveur, pensif, devant son épouse qui s'arrête sur le chemin de Thamnatha.

C'est bien là aussi la femme anxieuse et curieuse tout ensemble, partagée entre la crainte des maux dont elle est menacée par les jeunes hommes de sa tribu et la fidélité qu'elle doit à son mari. Nous la voyons en avant de sa suivante, les cheveux ondulés, la tête coiffée d'un long voile blanc retenu par une agrafe perlée, les pendants traditionnels suspendus aux oreilles, le cou entouré d'une collerette, vêtue d'une longue robe bleue, que recouvre jusqu'à mi-corps la tunique juive relevée à la ceinture et se terminant

par des franges ornées de glands, le bras protégé par la manche de robe, plissée au coude et parsemée d'hermine; le pied chaussé, large et court, elle tient de la main droite, pour essuyer ses larmes, le voile que son infidélité rendra inutile après la révélation de l'énigme.

Cette pièce d'environ $2^m,30$ carrés, d'une distinction remarquable par la sobriété du tour, la netteté des contours et le modelé des personnages, n'est pas moins agréable à l'œil par sa bordure sur fond rouge de $0^m,48$ — où nous trouvons, comme dans la précédente, les feuillages, les fleurs et les fruits les plus variés, et à la bande de terre, deux oiseaux, à gauche le faisan, à droite le perroquet.

3e *Tableau.* — Retour de Samson à Thamnatha, chez sa femme et son beau-père Thamnathée.

Le sujet de cette pièce est tiré du premier verset du chapitre XV du *livre des Juges.*

Samson, tenant un chevreau sous le bras, se dirige vers l'appartement de son épouse délaissée en haine des Philistins, et que son beau-père a donnée à l'un de ses amis. — Thamnathée l'arrête et lui offre pour femme sa fille plus jeune, Samson à son tour la refuse, et transporté de colère, il s'empare de trois cents renards, qu'il lance avec des torches enflammées au milieu des moissons des Philistins. — Cette pièce d'environ $4^m,50$ carrés, sans compter la bordure de $0^m,45$, se recommande, comme celle d'Angers, par la finesse et la beauté du dessin : peut-être aussi pourrait-on lui reprocher une trop grande multiplicité de détails.

A l'arrière-plan, Samson, armé d'un dard, excite et presse les renards à travers les blés; au premier plan, sur un fond parsemé de feuillages, Samson au voile bleu, à la tunique rouge, aux jambes bouclées, à la chaussure courte et à large pointe, avec son chevreau sous le bras droit, semble de la main gauche exposer ses projets à un jeune homme, escorté lui-même d'un serviteur plus âgé.

Debout sur le seuil du portique de sa maison, le front enroulé dans une sorte de riche turban, le visage encadré par une longue barbe, vêtu d'une robe frangée, retenue par une ceinture bleue qui pend avec grâce, ayant à ses côtés son glaive, le beau-père, majestueux vieillard tourné vers Samson, désigne de la main sa fille plus jeune et semble dire à Samson de l'accepter pour épouse. — Abritées

sous le portique, les deux sœurs conversent entre elles et avec quelques compagnes.

L'épouse offerte porte la chevelure nattée que traverse un étroit bandeau; un collier rouge à double rangée de perles orne son cou; sur sa robe rouge, à bandes transversales rayées de bleu, une ceinture bleue se déploie; elle lève la main et tourne la tête vers sa sœur qui l'invite à réfléchir.

Cette dernière porte, rehaussée par un manteau bleu avec bordure à rinceaux, la robe de couleur jaune, à manches bouffantes à bordure bleue, sur laquelle courent de gracieux petits quatre-feuilles. L'ensemble de la scène, un peu trop chargée, ne manque ni de grâce, ni de magnificence. Les bordures offrent la plus grande analogie avec celles déjà décrites; feuillages, fleurs et fruits variés; aux angles de terre, le coq d'Inde et le coq gaulois.

4e *Tableau*. — Samson tue les Philistins avec une mâchoire d'âne.

Dans cette pièce de tenture, au premier plan, Samson apparaît portant les vêtements déjà décrits; armé d'une mâchoire d'âne, le bras droit levé, il s'apprête à frapper le Philistin terrassé qu'il tient sous lui, le pressant du genou, et la main gauche appuyée sur sa tête. Devant lui gisent à terre, pêle-mêle, le bouclier et les tronçons du large glaive du guerrier vaincu, tandis qu'à ses côtés, les Philistins éperdus se dérobent à ses coups et fuient dans le plus grand désordre. — Au second plan, les envoyés de Judas qui ont suivi Samson après l'avoir lié avec des cordes neuves, témoins de sa délivrance et du massacre des Philistins, défilent effrayés et s'éloignent en le contemplant. A demi cachés par les sinuosités du chemin, ils portent la lance ornée d'un nœud à la hampe, au centre de la colonne un drapeau carré de couleur rouge, et paraissent se diriger vers la ville qu'on aperçoit dans le lointain, à l'arrière-plan. Ce tableau d'environ 3 mètres carrés possède une bordure de 0m,46, où se détachent sur fond rouge les fleurs et les fruits variés que nous connaissons déjà, sans oublier les deux oiseaux de la bande de terre : coq d'Inde, héron tenant au bec une grenouille.

5e *Tableau*. — Samson renverse les colonnes de la salle où les Philistins honoraient le dieu Dagon. Tel est le sujet de la pièce.

En un jour de grande solennité, les Philistins, à la fin du festin,

pour honorer le dieu Dagon et se repaître de leur vengeance, amènent devant eux Samson aveugle, jouet d'un nouveau genre. Mais ce dernier, debout, se fait placer entre les deux colonnes qui soutiennent la salle; il invoque le dieu d'Israël, et sa force première lui est rendue : de ses bras puissants il ébranle les colonnes, et la salle s'effondre, écrasant dans sa chute un grand nombre des Philistins. Cette pièce, en très-mauvais état, doit attendre pour être décrite une restauration intelligente, qui viendra à son heure, par les soins de M. de Lestang. En outre, comme nous l'avons déjà dit, nous réservons la description des trois verdures mutilées et du tapis de la fabrique établie à Vaugoubert par Armand d'Aydie, pour une étude ultérieure, basée sur des renseignements plus complets.

Et maintenant, de quels cartons ces pièces sont-elles sorties, le même sujet ou des sujets analogues ayant été assez souvent traités aux Gobelins, dans les fabriques de province, dans la Flandre et en Italie , et relevant dès lors de plusieurs ateliers de peinture? A quelle fabrique rattacher la confection de tableaux qui, bien qu'inégaux, sont loin d'être dépourvus de valeur artistique? Par l'analyse du costume, des fonds, des bordures surtout, peut-on se permettre d'assigner une date? A la suite de quelles pérégrinations ces tentures sont-elles entrées à Vaugoubert? Autant de points d'interrogation posés, autant d'affirmations à produire.

Nous l'avons dit au début de cette modeste étude : dans ces questions délicates, en dehors des données déjà fournies par l'analyse des pièces, nous possédons des secours précieux, tels que marques de fabrique, notes de famille et tradition locale, qui, brièvement rappelés et combinés ensemble, vont nous permettre de résoudre quelques-unes des questions énoncées.

Les notes de famille, d'accord avec les souvenirs du pays, conservés par les anciens du bourg de Quinsac, font remonter la venue de ces tentures à l'époque de la reconstruction de Vaugoubert, entre 1730 et 1735. Quelques années après la conspiration de Cellamare, Armand d'Aydie, ex-vice-roi de Castille, fit rebâtir le château démoli; et c'est au cours de ses fréquents voyages en Espagne, assure-t-on, qu'à dos de mulet, il rapporta, entre autres richesses, pour tendre tous ses appartements, de nombreuses tapisseries dont celle de Samson est comme la dernière épave. N'en soyons pas

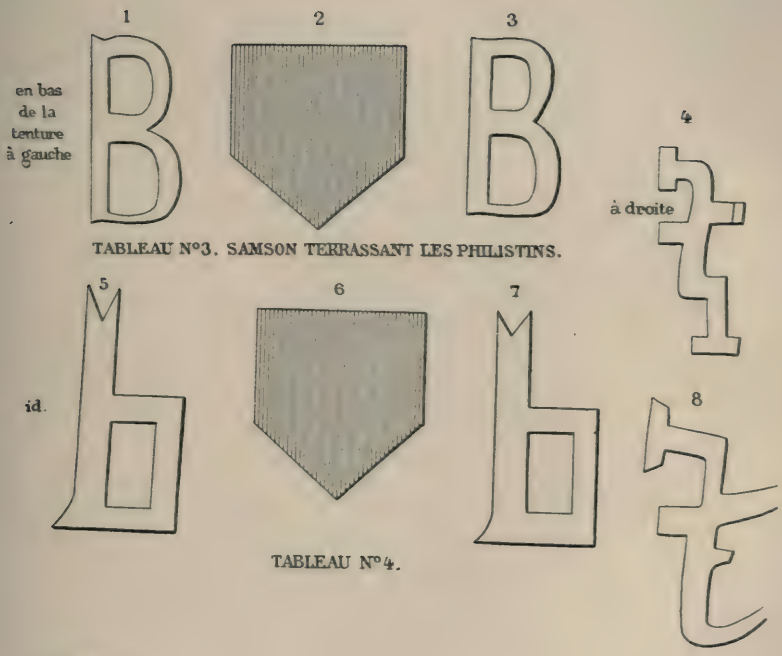
surpris : Armand d'Aydie n'était pas un seigneur béotien : érudit et amateur des beaux-arts, à Quinsac même où il résidait, en aval du pont du bourg bâti par ses soins sur la rivière de Dronne, il avait fondé une fabrique de tapis dont j'ai vu l'un des produits. Quoi dès lors d'étonnant que, dans son gouvernement de Castille, il ait acquis ces belles tapisseries flamandes d'Arras, de Lille, de Bruges ou de Bruxelles, autrefois si renommées, de son temps encore appréciées par les *dilettanti* de l'époque et remontant au moins à la dernière période de la domination espagnole en Pays-Bas?

Et quoique incomplets, ces documents suffisent pour établir la provenance de ces tentures; car, pour diriger nos investigations, nous avons la bonne fortune que n'a pas Angers, par exemple, celle d'avoir découvert et d'apporter ici la marque de fabrique... flamande. Deux tableaux, en effet, le premier et le troisième, nous présentent tissée en laine blanche, sur le bleu de lisière, à l'angle gauche de la bande de terre, la marque caractéristique et fondamentale de Bruxelles, les deux B séparés par l'écusson de gueules, et à l'angle droit des mêmes pièces, une autre marque, de forme particulière, et qui se voit aussi comme les deux B, légèrement modifiée dans les deux tableaux[1].

On le comprend dès lors, et c'est notre conclusion : la tapisserie de Vaugoubert est d'origine et de fabrique bruxelloises. Elle a dû être importée de Flandre en Espagne par quelque riche seigneur espagnol des Pays-Bas et transportée à Quinsac par Armand d'Aydie.

[1] Les bordures de plusieurs pièces ayant été lacérées, on n'a pu retrouver que les marques des deux pièces, de sorte que les huit signes différents se réduisent au fond à deux, et sont portés sur deux pièces de la tapisserie décrite. C'est sur la pièce n° 3 à la légende : Samson terrassant les Philistins qu'on trouve, à gauche, au fond du panneau, la marque de fabrique bruxelloise composée de l'écusson de *gueules* aux deux B *d'argent* corrects et non affrontés n°s 1, 2, 3, et brodé en blanc à droite le signe du fabricant n° 4. C'est sur la pièce n° 4 à la légende : Rencontre de Samson et de Thamnatée son beau-père, qu'on voit la même marque de fabrique : à gauche, au bas, l'écusson de *gueules* entre deux B *d'argent* biseautés et éperonnés n°s 5, 6, 7. Et au fond, à droite, le signe particulier du fabricant n° 8 diffèrent un peu du signe n° 4 pour la forme seule; car il est aussi brodé en blanc.

Le dessin ci-après a été fourni à l'auteur du mémoire par un membre de la famille de Vaugoubert. Voy. planche 1.



Page 364.

MARQUES RELEVÉES SUR LA TAPISSERIE
DU CHATEAU DE VAUGOUBERT.

Ses tableaux à perspectives, ses personnages aux robes à manches bouffantes, à la chevelure courte et à large pointe, ses bordures non interrompues de feuillages, fleurs et fruits variés, la forme semi-gothique des deux B de la marque de fabrique du troisième tableau, nous permettent, je crois, de lui assigner, comme date probable, les dernières années du seizième siècle, et par le ton général de la tapisserie, la composition grandiose, le faire à la fois robuste et moelleux qui règne en plusieurs pièces, d'en attribuer les cartons, sinon à l'un des artistes d'Italie dont parle Félibien, et qui envoyaient leurs dessins en Flandre, du moins à quelque peintre célèbre, voisin et précurseur de la période à jamais illustrée par les œuvres du grand coloriste flamand, l'immortel Rubens.

A. Cheyssac,

Chanoine honoraire de Constantine et d'Hippone, curé, officier d'Académie, correspondant du comité des Beaux-Arts.

XX

PEINTURES MURALES

DU DÉPARTEMENT DE LA HAUTE-LOIRE

DES DOUZIÈME, QUINZIÈME ET SEIZIÈME SIÈCLES.

Poursuivant mon œuvre de reconstitution et de reproduction des fresques du département de la Haute-Loire, c'est à Brioude, chef-lieu d'arrondissement, que ma communication de cette année vous conduit et se renferme.

La petite ville de Brioude faisait jadis partie de l'ancienne Auvergne. Elle n'a pour tous monuments que son église, Saint-Julien, un bijou roman de cette école auvergnate reconnue par l'archéologie, mais avec quelque chose de plus audacieux, de plus riche et de plus harmonieux; en un mot, les modifications que les influences locales apportaient toujours au type de l'école.

I

De sa décoration polychrome, il ne subsiste guère que les fresques éraillées, écaillées où presque effacées de la *Chambre Saint-Michel*, espèce de chapelle ménagée en retraite, à la hauteur et à la suite des orgues. Cette chapelle était consacrée à l'ensevelissement et à l'exposition des chanoines défunts, comtes de Saint-Julien de Brioude.

Je m'explique fort bien dès lors sa dédicace à l'archange, que, dans les jugements peints ou sculptés du moyen âge, on trouve faisant, de compte à demi avec Satan, la pesée des âmes dans les grandes balances de l'éternelle et suprême justice. Le sujet des peintures murales est donc d'accord avec la destination de cette chapelle, et elles sont du douzième siècle.

Toute la décoration évolue, du sommet de sa voûte au soubassement funèbre de son pourtour, autour du *Christ Pantocrator*, qui, là-haut, bénit de la main droite à la manière latine, et tient de la main gauche un livre fermé sur ses genoux. Un séraphin et un chérubin l'accompagnent; dans les pendentifs, fourmille l'armée des élus. Ceci constitue matériellement et spirituellement la région supérieure, celle de la voûte et celle du Ciel. La région inférieure occupe la muraille à droite, avec une représentation de l'enfer, et la muraille à gauche, avec une scène de récompenses aux justes. Du onzième au quinzième siècle, les prédicateurs et les artistes firent de l'enfer des peintures où le terrible atteignait le grotesque.

De cet enfer de la *Chambre Saint-Michel*, il ne reste plus qu'un fragment : un arceau noir béant et une tour avancée, porte ouverte à deux battants, dans des rougeoiements de feu, les deux éléments de l'enfer, les ténèbres et les flammes. Au-dessus de la tour se montre une tête de démon, sorte de tête de chien qui regarde, yeux allumés et gueule joyeuse, deux démons apporter une âme. Le premier démon, athlétique, tanné de brun, a le corps nu et brutalement zébré d'anatomie fantastique, avec d'énormes nodosités aux bras et aux jambes qui se terminent en pattes griffues. Sa tête à toupet flambant réunit, dans une caricature grima-

çante, la figure humaine et la face bestiale. Le deuxième démon, maigre, colorié en vert, est comme son compagnon délinéé par quelques traits anatomiques exagérés. Il a la tête du coq, avec une crête ardente, et l'on devine une intention de plumage dans ce pagne rouge denticulé qui lui serre les reins. Un des miens a retrouvé presque le même démon dans une fresque extérieure de l'Hôtel de ville de Bâle, et du seizième siècle par conséquent. Cette forme alors serait-elle liturgique, si je puis m'exprimer ainsi, dans l'iconographie diabolique du moyen âge? Le coq est cependant fréquent et honorable dans le symbolisme catholique. Mais on le retrouve quelquefois aussi, compagnon de saint Michel dans les représentations de l'archange. Quoi qu'il en soit, ce coq infernal porte sur le bras une frêle petite figure de femme que son *alter ego* tient encore par le cou. C'est une âme représentée ainsi sous cette forme — et selon la tradition. Les deux démons ricanent, face à face, et la bouche et le bec s'envoient des flammes.

La paroi opposée à celle de l'enfer présente le complément de ce grand poëme de la vie d'outre-tombe, la récompense vis-à-vis du châtiment. Cette paroi est percée d'une baie. Dans l'intrados, quatre Vertus aux longues tresses, aux draperies flottantes, traversent, sans effort, d'une lance, les Vices qu'elles foulent aux pieds. A droite et à gauche de cette baie, se dressent deux Justes, debout, en costumes, royaux et impériaux pour symboliser, par la suprême dignité humaine, la suprême récompense céleste.

Avec les rayons de la lumière, du haut de cette baie semblent descendre deux anges vêtus de bleu, dont ne se voient que le mi-corps et une aile, et qui viennent d'apporter aux deux Justes une couronne que chacun d'eux, le bras levé, tient respectueusement sur le pouce et l'index de la main. Ces couronnes sont des cercles d'or aux cabochons bleus et rouges, surmontés de trois grosses perles pour l'un et de menues perles pour l'autre.

Les personnages occupent deux panneaux à fond verdâtre, partagés en bandes jaunes, et sont debout sur un sol rouge antique. Ils sont vêtus d'une tunique avec des bordures pectorales semées, pour l'un, d'un rang de cabochons; pour l'autre, de deux rangs de tourteaux. Par-dessus est jeté le manteau royal et impérial entr'ouvert et doublé, celui-ci de vair, celui-là d'hermine.

Ces différences dans la richesse des costumes et des couronnes

rappellent sans doute la différence des mérites et le degré des récompenses au Ciel, ainsi que l'enseigne la théologie. L'expression des figures est naïve et pieuse comme les attitudes.

Sur la muraille en face, étaient peintes quatre Vertus, à peine visibles aujourd'hui dans les teintes confuses où elles disparaissent. A côté de l'une d'elles, on lit encore *Humilitas*, à côté d'une autre *Fides*.

Mais le plus curieux de cette *Chambre Saint-Michel* est que la représentation de ce qu'on appelle une scène de la vie civile s'est introduite dans un coin de ces fresques religieuses. Selon son peu d'importance dans les idées du temps et du lieu, on l'a reléguée sur un pilier. Ces scènes-là sont rares. Celle-ci remémore la construction de l'église et se développe sur les trois faces de ce pilier.

Voici un maçon vêtu d'une robe olive descendant à mi-jambes et chaussé de bottines; la tête penchée, une tête vulgaire; et, absorbé, il frappe machinalement de son marteau sur un moellon.

Voici un second maçon dont la robe grise, relevée par un pan glissé dans la ceinture, laisse nus les jambes et les pieds. Le marteau sur l'épaule, d'un geste commun et d'un laid visage abruti, il s'adresse à un personnage qui se trouve sur la face antérieure du pilier.

Ce personnage est l'architecte qui tient d'une main la clef symbolique du monument, et de l'autre répond par un doigt significatif à la main du maçon. Ce personnage est noble de visage, de physionomie, de posture, de draperie. Sa robe jaune, à plis réguliers, tombe jusque sur ses pieds chaussés.

Cette page-là est une véritable trouvaille, inconnue jusqu'ici et d'un intérêt capital pour l'histoire des mœurs et du costume.

II

L'église Saint-Julien de Brioude possède un porche nord dans lequel Antoine de Langeac, prévôt du chapitre de Saint-Julien de Brioude de 1479 à 1515, fit peindre en 1513 une chapelle sous le vocable de saint Barthélemy. Ses armoiries sont reproduites en plusieurs endroits, et portent d'or à trois pals de vair. Le sujet

principal, au centre de la voûte, devait représenter Jésus-Christ, dont il ne reste que la tiare et un bout de dalmatique. Il était entouré de l'ange, du taureau, du lion et de l'aigle des quatre évangélistes, chacun flanqué de l'écu des Langeac. Nous voici bien, cette fois, en présence de l'art du seizième siècle. Le dessin est plus pur, le faire plus soigné, l'ensemble plus gracieux, mais le tout, ici, plus froid d'expression et plus pâle de couleur.

De cette décoration de la voûte, il ne reste que l'aigle de saint Jean et l'ange de saint Matthieu.

L'aigle, qui relève plus de l'aigle héraldique que de l'aigle ornithologique, est de profil, la tête sur un nimbe d'or. Les ailes plantées, la queue tendue, les pattes écartées, il étreint des serres un lambel bien jeté sur lequel on lit *Saint Jehan*.

L'ange est vêtu d'une sorte de manteau à pèlerine plissée; la tête aux cheveux blonds se détache entre les deux ailes étendues. Ailes et draperies sont grises; les deux bras, à manches de tunique azurée, s'avancent pour tenir un lambel déployé qui porte écrit *Saint Matthieu*. La figure est enfantine, ingénue, paisible. Ce sont là deux grisailles plutôt que deux peintures.

Sur la paroi du porche où s'adossait l'autel, une peinture murale s'encadrait dans l'arcature; au coin gauche, un lambeau seul avait résisté, qui, ma copie faite, est lui aussi tombé en poussière, hélas!

C'était sans doute là une sainte patronne royale à laquelle devait faire pendant de l'autre côté un autre saint du ciel, — saint Barthélemy vraisemblablement, tout deux assistant à quelqu'une des scènes évangéliques qui surmontent les autels. Cette sainte est d'un caractère artistique exquis dans l'expression et l'exécution; elle est encore un peu fille du quinzième siècle, et a été peinte au début du seizième certainement. Sa robe d'un rose clair se trahissait à peine autour du corps, — la tête seule avait survécu. Le visage est pur, élégant, gracieux; les grands yeux, aux fins sourcils, sont rêveurs, la bouche délicate et pensive. Piété et douceur, voilà la physionomie de cette tête, dont les cheveux retombent sur les épaules en lourdes torsades blondes, et qui porte la couronne des reines et le nimbe des saintes.

III

Enfin, j'ai encore découvert à Brioude, dans une ancienne maison, un délicieux fragment de peinture murale. Ce fragment se trouve au-dessus de la porte d'entrée sur la rue, à l'intérieur d'un long corridor qui dessert le rez-de-chaussée.

Que fut cette maison? on ne sait, et elle n'a rien révélé de sa destination primitive.

Cette peinture, de 0m,60 de haut sur 1 mètre de large, est une *Annonciation* de la fin du quinzième siècle, croyons-nous, car elle nous rappelle, par sa naïveté charmante, par certains détails identiques, un grand retable du musée de Dijon, exécuté à la fin du quinzième siècle, sur l'ordre de Philippe le Bon, et attribué à Melchior Brodlain. Il y a dans la composition une certaine recherche; dans l'exécution, une certaine habileté précieuse; mais le sentiment religieux est exquis encore. La scène se passe dans une sorte d'oratoire gothique.

La Vierge est prise dans une robe pudique et simple, à peine frottée de rose; par-dessus, son manteau d'un bleu clair s'écarte au geste de surprise de ses deux mains fuselées et gracieuses. Son visage est allongé, chaste et tranquille. Marie était à genoux devant un livre ouvert sur un pupitre; elle se retourne, les paupières baissées, aux paroles de l'ange Gabriel.

L'ange Gabriel avec des ailes, — selon les prescriptions de saint Jean Chrysostome, — tient de la main droite, au lieu de la fleur de lys accoutumée, un sceptre royal et une banderole avec ces mots : *Ave, Maria, Dominus tecum*. L'autre main, au doigt levé, accompagne du geste la salutation. Il a les longs cheveux bouffants du portrait des Gentile et Giovanni Bellini au Louvre, et est coiffé du diadème des empereurs de Constantinople, sorte de bonnet à rangées de perles que les Grecs nommaient *colocauste*. D'une plaque de perles sort une petite croix, anachronisme naïf et saisissant. Entre l'ange et la Vierge arrive une colombe, — le Saint-Esprit, — sur trois rayons d'or qui représentent la Trinité, et partent comme un souffle divin de la bouche du Père Éternel, assis, là-bas, dans le

lointain de la perspective, en barbe blanche, en dalmatique et en tiare.

Le Père Éternel, l'ange, la Vierge, la colombe ont des nimbes d'or, et tout cet or, traversé de l'or des trois rayons, donne à cette peinture une note riche et vive de soleil.

Voilà, Messieurs, la part que j'ai faite à 1887, dans mes communications annuelles. Je dois vous annoncer, après bien des années de fatigue et de patience, la fin de mon œuvre de reconstitution et de reproduction.

L'avenir me réserve peut-être d'autres découvertes encore ; je suis prêt à les accueillir. Toutefois, les grandes pages, je dois le dire, sont trouvées, et je ne puis guère m'attendre qu'à des sujets moindres de dimension et d'intérêt.

Ma ville natale, le Puy, vient spontanément et gracieusement de récompenser mes efforts, en donnant, sous mon nom, asile à cette collection, dans son superbe Musée.

Afin que vous jugiez de l'importance de l'œuvre dans son ensemble, je crois devoir vous communiquer les photographies de sa place et de son arrangement dans le Musée du Puy.

Léon Giron,
Membre de la Société académique du Puy et de la Société française d'archéologie, etc.

Le Puy en Velay (Haute-Loire).

XXI

LES PEINTURES
DE L'ANCIEN PALAIS ÉPISCOPAL DE MENDE
AUJOURD'HUI HOTEL DE LA PRÉFECTURE.

LE PEINTRE ANTOINE BENARD

L'ancien palais des évêques de Mende, aujourd'hui hôtel de Préfecture, fut décoré, vers la fin du dix-septième siècle, avec une certaine magnificence par l'évêque Mgr de Piencourt. Ce prélat,

aux idées larges et généreuses, voulut, à l'exemple de François de la Rovère[1], l'un de ses prédécesseurs, laisser un souvenir durable de son épiscopat (1677-1707). Aujourd'hui encore, le nom de Piencourt n'est prononcé qu'avec vénération dans la ville et dans le diocèse.

Ce fut probablement lors de son voyage à Rome que l'évêque fit connaissance de notre artiste qui, pendant six années, devait employer son pinceau à décorer divers appartements du palais épiscopal. Ce peintre s'appelait Antoine Bénard.

Nous avons dit que Mgr de Piencourt avait dû rencontrer cet artiste à Rome. Nous trouvons en effet, à l'appui de notre assertion, que, le 24 septembre 1639, l'abbé Jean de Guillebert, chargé des dépenses de la maison de l'évêque, remboursa à M. de Bardon, receveur des tailles du diocèse, la somme de 178 livres, par lui payée, « de l'ordre de Mgr l'évêque, à son peintre, savoir : 44 livres pour de l'outremer et autres couleurs; 13 livres pour des pinceaux, couteaux à broyer, etc.; 55 livres pour frais de son voyage; 22 livres qu'il lui a fait bailler à Livourne, et 44 livres à Marseille; sommes dont le peintre rendra compte[2] ».

Voici la nomenclature des travaux exécutés par Bénard : dix-huit tableaux ornant une galerie de 34^{m},35 de longueur, sur 5^{m},10 de largeur moyenne dans œuvre. La hauteur totale est de 5^{m},10. Ces peintures ont trait à l'Histoire Sainte.

Chaque trumeau est occupé par un tableau sur toile, de 1^{m},57 de largeur sur 2^{m},60 de hauteur, orné d'un cadre en bois doré, largement profilé dans le style de l'époque[3].

Ces tableaux s'appuient sur un lambris d'appui, à panneaux, qui pourtourne la salle ainsi que les ébrasements des croisées dans toute leur hauteur. Ces panneaux encadrés de moulures sont peints en grisaille, dans un ton sombre, et semblent compléter les sujets des tableaux adjacents, plus particulièrement dans les alléges des croisées.

[1] François de la Rovère fit construire le superbe clocher de la cathédrale de Mende.

[2] Archives départementales, série G. 666.

[3] Nous copions cette description dans la *Notice sur l'ancien palais des évêques du Gévaudan*, publiée en 1859 par M. Tourette, architecte du département et du diocèse.

Comme dessin, ces peintures n'ont pas aujourd'hui toute la netteté désirable, car elles ont été, à une époque assez récente, retouchées par un pinceau inhabile.

Explication sommaire des sujets peints sur ces dix-huit tableaux et sur les panneaux du lambris d'appui correspondant à chaque croisée.

Premier tableau. — Le *Chaos*, et, dans le panneau adjacent, la *Création*.

Deuxième tableau. — *Adam et Ève dans le paradis terrestre*, et, dans le panneau inférieur et adjacent, *Ève présentant à Adam le fruit défendu*.

Troisième tableau. — *Adam et Ève chassés du paradis*, et, dans le panneau, *Abel gardant son troupeau*.

Quatrième tableau. — *Meurtre d'Abel par Caïn*, et, dans le panneau, *L'Éternel annonce à Noé le déluge*.

Cinquième tableau. — *Construction de l'Arche par Noé et ses enfants*, et, dans le panneau, le *Déluge*.

Sixième tableau. — *Noé, sur le mont Ararath, offre un sacrifice à Dieu, après le déluge*. Dans le panneau de la sixième croisée, *Sommeil de Noé surpris par le vin. Railleries de Cham. Sem et Japhet le couvrent d'un manteau*.

Septième tableau. — *Départ d'Abraham pour la terre de Chanaan*. Dans le panneau, *Les Anges annoncent à Loth la ruine de Sodome*.

Huitième tableau. — *Loth s'éloigne de Sodome réduit en cendres*.

Neuvième tableau. — *Un ange indique à la mère d'Ismaël une source pour désaltérer son fils*. Dans les panneaux adjacents, *Sacrifice d'Abraham* et *Vision de Jacob*.

Dixième tableau. — *Laban présente à Jacob ses deux filles*. Dans le panneau inférieur, *Les enfants de Jacob lui présentent la robe ensanglantée de leur frère Joseph*.

Onzième tableau. — *Joseph conduit en prison sur l'accusation de la femme de Putiphar*.

Douzième tableau. — *Joseph expliquant le songe de Pharaon*.

Treizième tableau. — *Moïse sauvé des eaux et présenté à la fille de Pharaon.*

Quatorzième tableau. — *Le buisson ardent. L'Éternel apparaît à Moïse au milieu d'un buisson ardent.*

Quinzième tableau. — *Moïse présente aux Israélites les Tables de la loi.*

Seizième tableau. — *Nadab et Abiu, fils d'Aaron, frappés de mort pour avoir violé la loi.*

Dix-septième tableau. — *La pythonisse évoquant l'ombre de Samuel,* et *Suicide de Saül.*

Dix-huitième tableau. — *Les trois fléaux présentés à David.*

Cette galerie est surmontée d'une voussure en arc de cercle et en lambris, peinte par le même artiste Bénard.

La voussure est divisée en cinq parties formant des encadrements d'inégale grandeur.

Au centre, le panneau oblong et le plus important représente l'*Exaltation de la religion ou de l'Église catholique*. Les deux panneaux de forme elliptique qui limitent la voussure au nord et au midi représentent *Héli et Hénoch enlevés au ciel,* l'un sur un char de feu, l'autre par deux anges ailés.

Les deux panneaux adjacents au panneau central représentent, l'un, le *Baptême donné à ses disciples par saint Paul;* l'autre, la *Destruction par le feu des livres magiques,* à Éphèse, en présence et sous l'influence des prédications de cet apôtre.

Aux quatre angles du panneau central et dans la frise qui pourtourne la corniche, Bénard a représenté les quatre évangélistes.

Dans l'axe transversal de la voussure, et à sa retombée à droite et à gauche, on remarque deux écussons aux armes de Mgr de Piencourt.

Tous les éléments de cette vaste composition qui, en dehors des grisailles du lambris d'appui, ne comprend pas moins de deux cent cinquante-neuf personnages et un grand nombre d'attributs et d'ornements, ont été groupés par le peintre de manière à les faire concourir, dans un ordre logique, à la représentation de la pensée qui en a inspiré le sujet, c'est-à-dire de l'exaltation de la Religion ou de l'Église catholique[1].

[1] Tourette, *Notice sur l'ancien palais des évêques du Gévaudan.*

Bénard peignit de plus un dôme en bois, richement encadré. Il est de forme semi-sphérique, d'un diamètre qui varie de 5m,35 à 5m,05 dans œuvre. L'artiste y a représenté les quatre saisons; quatre pendentifs en grisaille complètent le dessin.

On lui doit encore une peinture représentant le *Temps*, sous la forme d'un vieillard décharné, ayant la barbe et les cheveux blancs, et deux grandes ailes au dos. Le *Temps* paraît dormir, nonobstant le souffle des Vents, enfants d'Astrée et de l'Aurore. Cette allégorie est heureuse et a été habilement traitée par le peintre[1]. Toutes ses œuvres sont signées : ANT. BEXARD, *inventor pinxit*.

Voici quelques notes biographiques sur cet artiste.

Antoine Bénard, fils de Noël Bénard et de « damoiselle » Martine Paran, naquit à Paris, paroisse Saint-Louis, en l'île Notre-Dame. De bonne heure il se livra à l'étude de la peinture, et, pour se perfectionner dans cet art, il se rendit à Rome. Mgr de Piencourt, évêque de Mende, l'appela dans sa ville épiscopale en 1679, lui témoigna un grande bienveillance et lui donna un logement dans son palais.

Bénard se maria à Mende le 13 décembre 1682. Il épousa mademoiselle Magdeleine Dandricourt de Sainte-Colombe, fille du sieur Augustin Dandricourt, maître de musique, demeurant à cette époque en la ville de Brioude. Sa mère s'appelait Marie de Féron[2].

Mademoiselle Dandricourt était née à Lyon le 2 août 1654; elle fut baptisée dans l'église de Sainte-Croix de la même ville. Dans le contrat de mariage, l'âge d'Antoine Bénard n'est pas mentionné; il y est dit seulement qu'il était majeur, et qu'il avait perdu son père et sa mère.

La bénédiction nuptiale fut donnée aux nouveaux époux dans la chapelle des Ursulines de Mende, par l'abbé Jean de Guillebert, docteur en théologie.

Le 20 novembre de l'année suivante, 1683, un fils naquit de cette union. Il reçut le prénom de Louis. Son parrain fut M. Louis de Retz de La Bessière, chanoine de la cathédrale; la marraine, Marie de Condres, femme de M. de Celets[3].

[1] TOURETTE, *Notice sur le palais des évêques du Gévaudan*.

[2] Archives départementales, série E. Registre de Me Mercier, notaire, fo 527 vo. Contrat de mariage d'Antoine Bénard.

[3] Archives de la ville de Mende, GG. 23.

Bénard continua les travaux de la galerie, qui furent terminés vers la fin d'août 1684, puisque le 2 septembre suivant il reçut une somme de 300 livres « pour solde des peintures de la galerie ». Enfin, le 8 novembre 1685, on lui donna 200 livres « pour achever de lui payer tous les ouvrages qu'il a fait pour Monseigneur, jusqu'à ce jour[1] ».

A partir de cette époque, nous perdons les traces de notre artiste. Où se dirigea-t-il en quittant la ville de Mende? nous l'ignorons. Quoi qu'il en soit, le souvenir du peintre Bénard ne s'est pas effacé, et ses œuvres après deux siècles font encore l'ornement et la décoration de l'hôtel de notre Préfecture, l'admiration des connaisseurs et des curieux[2].

Bénard eut un collaborateur : ce fut un peintre mendois, Lacour, qui, lui aussi, a laissé diverses toiles assez estimées. Nous avons réuni diverses notes sur cet artiste, notes que nous tâcherons de compléter prochainement pour les soumettre ensuite au Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

Ferd. André,

Archiviste, Membre correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

APPENDICE

« *A Monsieur le Directeur des Beaux-Arts.*

« Mende, le 16 août 1887.

« Monsieur le Directeur,

« J'ai l'honneur de vous renvoyer l'épreuve corrigée de mon étude sur les peintures de l'ancien palais épiscopal de Mende.

« Il ne reste aujourd'hui de l'artiste Bénard que quelques autographes.

« Je possède une reproduction sur toile d'un personnage qui figurait sur le 9e tableau de la galerie[3]. Ce travail est l'œuvre d'un lieutenant militaire, qui était en garnison dans notre ville, M. Chapux, tué, il y a quelques années, dans un duel, à Dunkerque, je crois.

[1] Archives départementales : Comptabilité de l'évêché.

[2] Tout récemment les toiles de Bénard ont eu la visite d'un homme très-compétent, M. Charles Bellay, inspecteur de l'enseignement du dessin et des Musées.

[3] Le jeune *Ismaël*.

« Je me fais un plaisir, Monsieur le Directeur, de porter à votre connaissance l'existence de ces autographes et de cette peinture.

« J'ai l'honneur d'être avec respect, Monsieur le Directeur, votre respectueux serviteur.

« Ferd. André. »

XXII

DOCUMENTS RELATIFS A RUBENS

CONSERVÉS AUX ARCHIVES DU NORD.

L'intérêt que présentent au point de vue historique les comptes de la Recette générale des Finances des Pays-Bas, déposés aux Archives du Nord, a été signalé pour la première fois par MM. Gachard et de Laborde. L'un a publié quelques extraits des chapitres dits des *Ambassades* qu'ils renferment, et a montré quelle mine de renseignements précieux ils offraient aux investigations de l'histoire diplomatique[1]. Le second a rempli les quatre volumes de son ouvrage sur les Arts à la cour des ducs de Bourgogne, de mentions tirées de ces comptes et relatives aux peintres, sculpteurs, enlumineurs, tailleurs d'images, orfévres, architectes, etc., ainsi qu'à leurs œuvres de la fin du quatorzième à celle du quinzième siècle. Ces deux publications avaient depuis longtemps appelé l'attention des érudits sur l'importance historique du fonds de la Recette générale. Aussi mon honorable et savant prédécesseur, M. le chanoine Dehaisnes, estima-t-il nécessaire de donner une analyse détaillée des documents qui le composent dans l'inventaire sommaire des Archives du Nord. En même temps, il puisait largement dans ce fonds pour la rédaction de son histoire de l'Art en Flandre, œuvre à la fois si minutieuse et si magistrale, et y trouvait des renseignements curieux sur les artistes de la fin du quatorzième siècle.

Cette analyse, faite par lui pour les comptes et les pièces comp-

[1] *Le chapitre des ambassades dans les comptes des receveurs généraux des finances de* 1507 *à* 1524. (*Bulletins de la Commission royale d'histoire de Belgique*, 4e série, t. VI.)

tables des années 1384 à 1526, forme le tome IV de l'Inventaire du Nord. Le tome V, rédigé par l'archiviste actuel, comprend celle des documents de même nature de 1527 à 1600, et le tome VI, en cours d'impression, renfermera la même matière pour les années 1601 à 1699.

Un rapide coup d'œil jeté sur les tables, cependant très-sommaires, des tomes IV et V, suffit à faire apprécier et ressortir les nombreux détails inédits pour l'histoire des arts et des lettres, des artistes et des écrivains pendant plus de deux siècles, mis en lumière par le dépouillement de ces comptes. Le tome VI sous ce point de vue ne sera pas moins intéressant. Nous ne croyons pas pouvoir mieux faire pour le prouver que de détacher dès aujourd'hui et de publier *in extenso* les mentions relatives aux sommes payées à Rubens de 1611 à 1640 par le receveur des Finances pour ses gages de peintre de l'hôtel des archiducs Albert et Isabelle, l'acquisition de tableaux exécutés par lui, ses voyages et ses missions diplomatiques, enfin son traitement de secrétaire du Conseil privé. Ces mentions n'ont pas toutes échappé aux savantes recherches de MM. Gachard et Pinchard; mais elles n'ont pas jusqu'ici fait l'objet d'une publication particulière que nous a paru mériter et réclamer le nom du grand peintre flamand.

I

Ce fut sur la fin de l'année 1608 que Rubens revint d'Italie dans les Pays-Bas, appelé par la triste nouvelle de la dangereuse maladie de sa mère Marie Pypelincx, qu'il n'eut pas la consolation de trouver encore vivante à son arrivée à Anvers. Cette perte lui aurait, dit-on, causé un chagrin si profond qu'il se retira au monastère de Saint-Michel pour y passer les premiers temps de son deuil. Son intention était de retourner ensuite en Italie. Mais il avait compté sans les instances des Archiducs qui, pressentant en quelque sorte le lustre que sa renommée jetterait, un jour, sur leur gouvernement, résolurent de le fixer en Flandre et de l'attacher d'une manière étroite à leurs personnes. Par des lettres patentes, en date du 13 septembre 1609, ils le nommèrent peintre de leur hôtel aux gages annuels de 500 livres de Flandre de 40 gros, équivalant à

environ 625 livres tournois, somme dont la valeur actuelle peut être estimée à sept ou huit mille francs. Ce document a été publié dans le tome IX de la seconde série des Bulletins de la Commission royale d'histoire de Belgique, p. 228. Il fut délivré sur le bon rapport « que fait nous a esté de la personne de Pierre-Paul Rubens et de ses sens et grande expérience tant en faict de paincture que de plusieurs aultres arts, nous confians à plain à ses léaulté et bonne diligence ». Outre le traitement de 500 livres « payables depuis ce jourd'hui en avant, de demy an et de demy an par esgale portion », ces lettres patentes stipulent que Rubens jouira « au surplus des droictz, honneurs, libertés, exemptions et franchises accoustumez et y appartenant, et dont joyssent aultres nos domesticques et serviteurs de nostre dict hostel par tous les lieux de nostre obéissance, avecq pouvoir qu'il pourra enseigner à ses serviteurs et aultres qu'il voudra son dict art, sans être assubjecti à ceulx du mestier tant qu'il nous plaira ».

Pour pouvoir jouir des avantages conférés par cet acte, Rubens dut, le 9 janvier 1618, prêter « le serment pertinent es mains de messire Fernande de Salinas, conseillier et maistre des requestes ordinaire du Conseil privé de Leurs dictes Altèzes, à ce commis ». Il jura entre autres choses que pour obtenir cet office, il n'avait ni offert, ni promis, ni donné à qui que ce fût, aucun argent ni autre chose quelconque, qu'il n'en donnera ni directement, ni indirectement, « sauf et excepté ce qu'on a coutume de donner pour les dépêches ».

Malgré les termes exprès de ces patentes portant que les gages de 500 livres devraient être payés par moitié tous les six mois, Rubens ne les toucha qu'assez irrégulièrement par suite de l'embarras des finances du gouvernement des Pays-Bas. Ainsi ce ne fut qu'au mois de novembre 1611 qu'il reçut pour la première fois une somme de 1,000 livres, montant de deux années de traitement. En 1613, il est payé des gages de 1612, et ainsi de suite, sauf en 1622, où il toucha 1,000 livres pour les deux années allant du 23 septembre 1620 au 22 septembre 1622. Il en fut de même en 1631 et en 1641.

D'autres lettres patentes du roi d'Espagne Philippe IV, datées du 27 avril 1629, nommèrent Rubens secrétaire du Conseil privé du Roi aux appointements de « trois quarts d'escus de pistolets d'Es-

paigne par jour, de 72 sols 6 deniers l'escu », et c'est dans le compte dix-septième d'Ambroise Van Oncle (du 1er janvier au 31 décembre 1631) qu'est consigné le premier payement qui lui fut fait à raison de ses nouvelles fonctions. Il s'élève à la somme de 1,984 livres 13 sols 1 denier, montant des deux premières années de ses gages, commencées le 27 avril 1629 et finissant le 26 avril 1631. Son traitement de secrétaire du Conseil privé était donc de 992 livres 6 sols 6 deniers, qu'il toucha régulièrement chaque année jusqu'au 19 avril 1640, c'est-à-dire un mois et onze jours avant sa mort, si l'on admet comme date certaine de son décès le 30 mai 1640.

Son fils aîné, Albert Rubens, qui devait être un des plus savants archéologues du dix-septième siècle, avait obtenu par lettres patentes du 15 juin 1630 la survivance de l'office de secrétaire du Conseil privé « après le trespas de feu son père ou après la résignation dudict office ». Il est probable que le grand artiste, perclus de goutte et se sentant perdu, résigna ses fonctions en faveur de son fils, qui en prit possession le 19 avril 1640. C'est à partir de ce jour que court le traitement de ce dernier, d'après le 27e compte d'Ambroise Van Oncle, du 1er janvier au 31 décembre 1641 (f° 437 verso). On trouve dans le même registre (f° 513 verso) la mention d'une somme de 1,979 livres 3 sols 4 deniers payée à la veuve de Rubens et à ses héritiers « pour quatre années moins quinze jours de gaiges dudict défunct comme peintre de Son Altèze, que Sa Majesté par ses lettres patentes du 15e d'apvril 1636 (*renouvelant et confirmant probablement celles des Archiducs du 23 septembre* 1609) luy at accordées de gaiges à l'advenant de 500 pareilles livres par an, à raison de son dit estat, lesdites quatre années, moins quinze jours, commencées le 13e de juing 1636, jour qu'il a presté son serment, et finies le 28e de may ensuivant 1640, par ordonnance de reliefvement, lesdites lettres patentes originelles, certification du jour de son trespas et quictance vérifiée, veues en l'estat de juillet ». Il semblerait au premier abord résulter de cette mention que le décès de Rubens aurait eu lieu le 28 mai, et non le 30, comme le portent toutes ses biographies d'après son acte de sépulture. Peut-on en conclure qu'il s'est glissé une erreur dans cet acte qui aurait prolongé de deux jours la vie du peintre? Il serait difficile d'être affirmatif sur ce point, car si, d'un côté, on

doit remarquer que les actes de cette nature rapportent plus exactement la date du jour de l'inhumation que celle du décès, de l'autre, dans les comptes de la Recette générale des Finances, les mois sont comptés pour le payement des gages et des pensions à vingt-huit jours, et non à trente. Peut-être la divergence que nous venons de signaler doit-elle être attribuée à ce mode de comptabilité. Dans ce cas, le 28 mai aurait été pour le comptable le dernier jour de ce mois et aurait équivalu fictivement au 30, date réelle de la mort du peintre.

Enfin le compte de l'année 1643 fournit la dernière mention relative au payement des gages de Rubens comme secrétaire du Conseil privé. Elle porte sur une somme de 475 livres 15 sols 6 deniers, montant desdits gages pendant 175 jours, à raison de 54 sols 4 deniers par jour, du 27 octobre 1639 au 18 avril 1640, date de la prestation de serment d'Albert Rubens, comme successeur de son père dans lesdites fonctions. Cette somme fut touchée par la veuve de l'artiste comme tutrice de ses enfants.

II

Les mentions des sommes payées à Rubens pour ses traitements de peintre et de secrétaire du Conseil privé ne sont pas les seules que l'on trouve dans les comptes de la Recette générale. Il y en a d'autres encore se rapportant à ses travaux d'artiste et qui paraissent ne pas manquer d'intérêt, malgré la concision avec laquelle elles sont malheureusement consignées. Ainsi, dans le registre de 1617 (f° 395), on voit le peintre de l'hôtel des Archiducs chargé d'estimer diverses peintures exécutées par David Noveliers, frère probablement de Salomon Noveliers qui occupa si longtemps les fonctions de conservateur des tableaux de la Cour à Bruxelles et du château de Ter Vueren. Sur le rapport de Rubens, il reçut mille livres de Flandre pour ses honoraires.

En 1621, c'est une somme de 530 livres que Rubens toucha pour avoir peint le tableau du grand autel de l'église des Carmes du couvent de Morlawe-lez-Namur « représentant Monsieur saint Joseph ». Il serait intéressant de savoir ce qu'est devenu ce tableau,

qui jusqu'ici ne figure pas dans le catalogue des œuvres du peintre flamand. S'il n'a pas été détruit, il est peut-être enfoui dans quelque église de village de la province de Namur. L'article qui mentionne ce payement en rapporte deux autres assez curieux faits à Gaspard Turchelsteyn, fondeur en métal, et à Étienne Van Schorre, sculpteur, « pour avoir livré et gecté une platine de cuyvre pour en graver en icelle les obligations que les Pères Carmélites au désert au bois de Morlawe-lez-Namur ont pour la fondation de Leurs Altèzes, pesante ladicte platine 343 livres à 15 sols la livre; et avoir gecté encoires une petite platine de cuyvre pesant 21 livres au prix susdict; item, 263 livres audit Estevan Van Schorrer, pour avoir couppé et engravé les susdites obligations contenant 2,324 lettres, une partie à 3 solz et les aultres à 2 solz la lettre, et avoir taillé aussy les armes de Leurs Altèzes et de l'ordre desdicts Carmélites ».

En 1630, Rubens reçoit 7,500 livres « pour semblable somme à quoy monte le pris des peintures qu'il a faict et faict faire, par ordre de Son Altèze Sérénissime, pour le service de Sa Majesté, et envoyées en Espaigne ». Puis dans le compte vingt-troisième d'Ambroise Van Oncle, du 1er janvier au 31 décembre 1637, on le voit toucher une somme de 2,500 livres en à-compte sur celle de 10,000 qui lui est due pour les peintures que Son Altesse le Cardinal Infant Ferdinand, gouverneur des Pays-Bas, lui a fait exécuter, sur l'ordre du roi Philippe IV, pour certaine maison de plaisance sise au Pardo dans la grande forêt s'étendant à quatorze kilomètres de Madrid et où Charles-Quint avait déjà fait bâtir un château royal. Cette même année, il toucha les 7,500 livres qui lui restaient dues sur ses honoraires, puis, en 1638, une nouvelle somme de 3,000 livres qui lui fut accordée pour le même objet comme gratification. C'est dans le château du Pardo, qui se trouve environ à une heure de voiture du Palais de Madrid, que le roi Alphonse XII mourut il y a un an. Philippe IV, qui allait souvent chasser dans la forêt du Pardo, voulut avoir, dans une direction différente, un rendez-vous de chasse, et, en 1634, il résolut de s'en faire construire un à l'endroit appelé la Torre de la Parada ou aussi la Torre del Pardo. Il confia la direction des travaux à son surintendant des bâtiments royaux, Jean-Baptiste Crescenzio, l'architecte du Panthéon de l'Escorial, et dont il fut le grand protecteur. C'est pour cette petite maison de plaisance, appelée la Torre de la Parada, que Pierre-Paul Rubens

exécuta les peintures mentionnées dans le compte de 1637. La Torre de la Parada ayant été fort maltraitée en 1710, au moment où l'Archiduc (plus tard l'Empereur) Charles entra avec ses troupes dans Madrid, abandonnée par Philippe V, plusieurs des toiles de Rubens ont disparu, mais le Musée de Madrid en conserve encore un certain nombre qui toutes représentent des sujets mythologiques tirés des *Métamorphoses* d'Ovide et ne passent pas pour être des meilleures du grand peintre d'Anvers. Ces tableaux sortent plutôt de l'atelier que du pinceau de Rubens, et c'est ce qui explique qu'au catalogue du Musée, dressé avec tant de soin et d'érudition par don Pedro de Madrazo, ils figurent les uns sous le nom de Pierre-Paul Rubens, les autres sous les noms de ses élèves Érasme Quellyn, Van Thulden, Cornelis de Vos, d'autres sous des noms peu connus tels que ceux de Van Eyck, Gowi, et d'autres encore sous la désignation générique de « École de Rubens ». Parmi ces toiles, on remarque celles représentant : la *Chute de Phaéton*, la *Défaite des Titans*, la *Chute d'Icare*, la *Mort d'Eurydice*, *Jason, Lapithes et Centaures*, l'*Enlèvement de Proserpine*, le *Banquet de Térée*, *Orphée et Eurydice*, *Mercure et Argus*, *Saturne dévorant un de ses enfants*, *Ganymède enlevé par l'aigle*, *Apollon vainqueur de Marsyas*, *Cadmus et Minerve*, *Apollon et Daphné*, *Orphée jouant de la lyre*, le *Triomphe de Bacchus*[1].

On trouve encore qu'il fit à Anvers dix-huit peintures avec la collaboration de Snyders pour le compte du roi d'Espagne, et dont le prix s'éleva à la somme de 10,000 livres, qui leur fut payée en trois termes de 5,000, 2,500 et 2,500, portés au compte de 1640. François Snyders, né à Anvers en 1597, mort en 1657, élève de P. Breughel le Jeune et de Henri Van Balen, se distingua comme peintre de chasses, de batailles et de nature morte, surtout de fruits. Il travailla pour le roi d'Espagne, l'archiduc Léopold-Guillaume et d'autres souverains. Rubens avait pour lui une vive affection, qu'il témoigna en le chargeant, avec deux autres personnes, de présider à la vente des objets d'art et des tableaux qu'il laisserait à sa mort. Nous serions porté à croire que les dix-huit peintures

[1] Nous devons ces renseignements à M. Alfred Weil, de Madrid, que nous remercions de son obligeance, et dont nous donnons aux Pièces justificatives les savantes notes sur les tableaux de Rubens et de ses élèves, conservés au musée de Madrid.

dont il est question dans cet article sont celles représentant *Diane et ses nymphes*, *Nymphes à la chasse*, quatre peintures avec figures de Rubens et animaux de Snyders, un intérieur de Snyders avec trois figures de la main de Rubens, tableaux aujourd'hui perdus, et qui figuraient, d'après M. Cruzada Villaamil, dans l'inventaire de 1666. On pourrait y comprendre les deux toiles conservées aujourd'hui au Musée de Madrid sous les nos 1644 et 1645, et cataloguées avec la mention : « École de Rubens. » Ce sont les *Allégories de l'Air et du Feu*, avec oiseaux de Snyders, dit le catalogue.

Dans le même compte de 1640, figure une autre somme de 4,200 livres payée aux héritiers du grand peintre flamand, prix de quatre tableaux qu'il exécuta seul pour le service du roi d'Espagne. M. Paul Mantz pense que le *Jugement de Pâris* et le *Persée et Andromède* du Musée de Madrid proviendraient de cette dernière commande, si l'on peut employer cette expression.

III

Le rôle joué par Rubens au point de vue politique et diplomatique a fait l'objet de nombreux et savants travaux de la part de MM. E. Gachet, Sainsbury, Villaamil, Gachard, etc.

Les renseignements que fournissent les Comptes de la Recette générale des Finances, sur cette partie de la carrière du peintre d'Anvers, n'ajoutent que fort peu de chose à ce que ces ouvrages ont déjà fait connaître. Cependant, afin de faire ressortir ce qu'ils peuvent présenter d'inédit, nous allons esquisser rapidement, d'après les patientes et curieuses investigations de ces auteurs, les négociations auxquelles Rubens fut mêlé.

Ce fut en 1620, alors qu'il décorait les galeries du palais du Luxembourg que venait de faire construire Marie de Médicis, et y retraçait les principaux événements de la vie de cette princesse, que se manifestèrent chez l'artiste ces premières préoccupations politiques et patriotiques qui allaient quelques années plus tard en faire un diplomate. Jusqu'à ce moment, l'art seul avait absorbé ses pensées que, d'ailleurs, ses voyages et ses séjours en France et en

Italie, ainsi que son incessant labeur, avaient empêché de s'arrêter sur la triste situation matérielle et morale de sa patrie. Nous aimons à croire que ce ne fut pas l'ambition qui le jeta dans la carrière diplomatique, mais le désir d'être à la fois utile à son pays et aux archiducs Albert et Isabelle dont la souveraineté intelligente et douce lui paraissait devoir assurer l'indépendance. Tout au plus est-il permis de conjecturer que le commerce des princes et des personnages politiques dut éveiller en lui ce goût que l'on voit se manifester tôt ou tard chez tout esprit supérieur, artiste, littérateur ou savant, pour les négociations et le maniement des affaires d'État. Il serait, en effet, difficile de compter depuis l'antiquité grecque jusqu'à nos jours les hommes illustres dans les lettres, les arts, la philosophie ou les sciences, ayant en même temps tenu à jouer un rôle politique dans leur patrie; ceux, au contraire, qui se sont exclusivement confinés dans leurs études et leurs travaux sont très-rares. Il ne pourrait être fait d'exception que pour les périodes les plus sombres du moyen âge, où il n'y eut place dans la société que pour la force et la barbarie.

En 1620, la paix régnait encore dans les Pays-Bas, mais la trêve signée en 1609 avec les Provinces-Unies devait expirer le 11 avril 1621. Cette fatale échéance préoccupait à Bruxelles comme à Amsterdam les esprits modérés qui désiraient vivement qu'une paix définitive fût conclue ou tout au moins que la trêve de douze ans fût renouvelée. L'archiduc Albert écrivait dans ce sens à Madrid, mais en vain, car là on avait conservé l'illusion de penser qu'on pourrait un jour écraser les hérétiques et réduire les provinces rebelles à reprendre le joug espagnol. En Hollande, le prince Maurice, afin de donner un facile cours à son ambition, pencha d'abord pour la guerre et fit même monter sur l'échafaud Barneveldt, qui voulait maintenir la paix. Mais le parti de ce dernier était si nombreux et si populaire qu'il ne succomba point avec son chef. Le prince Maurice fut contraint de compter avec lui et pour essayer de lui donner satisfaction se crut obligé d'entrer en pourparlers avec l'Archiduc. Ces négociations se poursuivirent après la mort du roi d'Espagne et celle de l'archiduc Albert par différents agents secrets dont les principaux furent la dame de Tserclaes et Rubens. Malgré la rupture de la trêve et le commencement des hostilités, elles continuèrent et ne prirent fin qu'en 1624, quand Richelieu eut inau-

guré sa politique antiespagnole en encourageant sous main la résistance de la Hollande.

Un passage d'une lettre de Rubens à son ami Pierre Dupuy, postérieure, il est vrai, de quelques années à ces événements, indique clairement dans quel but il se mêla de ces négociations. « Je crois d'autant plus facilement, dit-il, à l'intervention des États de Hollande entre la Suède et le Danemark, que l'on donne comme certain qu'ils agiront de même entre la France et l'Angleterre. Je voudrais, quant à moi, que le monde entier fût en paix et que nous puissions vivre au siècle d'or au lieu du siècle de fer[1]. » Il était certes animé des mêmes sentiments, en 1624, quand il servait d'intermédiaire entre l'archiduchesse Isabelle, le marquis Spinola et le prince Henri de Nassau. « L'archiduchesse preste tous les jours l'oreille, écrivait l'agent de Richelieu à Bruxelles, le sieur de Baugy, sous la date du 30 août 1624, aux discours que lui fait sur ce sujet Rubens, peintre célèbre d'Anvers qui est connu à Paris par ses ouvrages qui sont dans l'hostel de la Royne mère, lequel faict plusieurs allées et venues d'icy au camp du marquis de Spinola, donnant à entendre qu'il a pour ce regard quelque intelligence avec le prince Henri de Nassau[2]. » Il est vrai que ce même sieur de Baugy attribue à un vil intérêt particulier les efforts tentés par Rubens pour rétablir la paix. « J'ai découvert, dit-il, qu'il n'y est poussé que par son intérest et sur le désir qu'il avoit de s'assurer de la jouissance d'une succession avantageuse qu'il attend d'un oncle de sa femme demeurant en Hollande, où il a charge, avec lequel ledit Rubens a formé correspondance sur ce sujet[3]. » Pour détruire cette assertion, il suffit de lui opposer celle d'un autre agent français, le sieur d'Espesses, résidant à la Haye, qui, à peu près à la même époque (16 septembre 1624), écrivait : « J'apprends que le peintre Rubens étoit émissaire du cardinal de la Cueva, plutost afin de ruiner par la chaleur ordinaire à ces cervelles, plus imaginatives que judicieuses, qu'en intention de bastir la trefve, à quoi l'on observe que ledit seigneur a toujours paru contraire en

[1] *Lettres inédites de Rubens*, publiées par Émile Gachet, p. 111. Lettre du 22 avril 1627.

[2] *Comptes rendus de la Commission royale d'histoire*, 1re série, t. III, p. 37.

[3] *Id.*, p. 38.

son sentiment particulier[1]. » Ainsi aux yeux du sieur de Baugy, agent de Richelieu à Bruxelles, Rubens, mû par des intérêts personnels, voulait à tout prix la paix, tandis qu'il passait à ceux du sieur d'Espesses, autre agent de Richelieu à la Haye, pour travailler, sous les ordres du cardinal de la Cueva, à rendre définitive la rupture de la trêve entre les Provinces-Unies et l'Espagne. Tant il est vrai que ce n'est pas seulement de nos jours qu'il est difficile de découvrir la vérité dans les rapports diplomatiques!

Mais ce qui nous paraît ressortir de la contradiction des deux agents français, c'est justement l'esprit de modération et de fidélité à ses souverains, apporté par Rubens dans sa mission. A Bruxelles il était considéré comme un partisan de la paix à tout prix, parce que, probablement, il engageait l'Espagne à faire le plus de concessions possibles. A la Haye, au contraire, il était de son devoir de paraître moins conciliant, de tâcher d'obtenir pour le gouvernement qu'il représentait tous les avantages que son mandat lui imposait de revendiquer. Il est bien rare, malgré tout le tact, toute l'habileté qu'on y apporte, qu'on puisse jouer ce rôle de modérateur, surtout dans des circonstances difficiles où des haines nationales et religieuses sont en jeu, sans se heurter à des convictions inflexibles et à des vues arrêtées, sans froisser par conséquent des amours-propres et souvent aussi des intérêts, et s'attirer ainsi de vives animosités. Rubens en fit la triste expérience, non-seulement en 1624, mais encore plus tard, quand on l'accusa d'avoir intrigué pour arracher les îles de la Zélande aux Provinces-Unies et les céder à l'Angleterre[2], puis lorsque le duc d'Arschott lui enleva brutalement les pouvoirs qui lui avaient été donnés pour négocier avec la Hollande, et lui fit sentir, d'une manière si outrageante, la distance qui séparait alors un grand seigneur d'un homme issu de race bourgeoise, son nom fût-il des plus célèbres[3].

Cependant, quoiqu'il eût échoué, probablement par suite de l'or et des intrigues des agents de Richelieu, dans la mission qui lui

[1] *Comptes rendus de la Commission royale d'histoire*, 1re série, t. III, p. 149.

[2] *Lettres inédites*, etc. Introduction, p. LI. — *Comptes rendus de la Commission royale d'histoire*, t. III, p. 75.

[3] *Lettres inédites*, etc. Introduction, p. LI. C'est en grande partie d'après cette introduction que nous avons résumé ce que l'on connaît sur le rôle diplomatique joué par Rubens en cette occasion.

avait été confiée, Rubens ne perdit pas, pour cela, la confiance de l'archiduchesse Isabelle, qui allait bientôt lui en donner de nouvelles preuves. En effet, vers 1627, elle le chargea de faire un voyage sur les frontières de Hollande, afin de tâcher de se mettre en rapport directement ou indirectement avec l'agent anglais à la Haye, le sieur Balthasar Gerbier. Il ne s'agissait de rien moins que d'arriver à un rapprochement d'abord, puis après à une paix définitive avec l'Angleterre, en guerre contre l'Espagne depuis trois ans. Richelieu eut vent de ces pourparlers et mit tout en œuvre pour les empêcher d'aboutir, car la France, ayant elle-même rompu avec l'Angleterre, redoutait une entente de deux puissances jusqu'alors ennemies et dont la réconciliation pouvait être scellée par une alliance contre elle.

Dans une lettre du 6 août 1627, Balthasar Gerbier fait à milord Holland le récit de ces négociations. En voici le résumé succinct. L'abbé Scaglia, ambassadeur de Savoie, avait appris à Bruxelles que l'Infante et Spinola étaient fortement enclins à travailler à un accommodement entre l'Angleterre et l'Espagne, et il en avait parlé à Gerbier quand celui-ci reçut une lettre de Rubens, avec qui, d'ailleurs, il était déjà entré en relation. La première démarche était de faire obtenir au peintre du prince d'Orange un passe-port qui lui permît d'avoir avec l'envoyé anglais une entrevue à Zevenbergen. Le passe-port fut accordé sans difficulté, mais Gerbier ne crut pas pouvoir s'éloigner beaucoup de la Haye et assigna rendez-vous à Rubens soit à Delft, soit à Rotterdam. Après avoir conféré à ce sujet avec ses maîtres, ce dernier se rendit à Delft le 21 juillet. A ce moment, l'Infante attendait impatiemment don Diego de Messia, envoyé du roi d'Espagne, qui devait apporter les ordres et les instructions suprêmes de son souverain relativement aux négociations entamées avec l'Angleterre. L'entrevue de Rubens et de Gerbier aurait eu pour seul but de prolonger les pourparlers jusqu'à l'arrivée de ces instructions, de témoigner du désir qu'avait l'Infante de voir la paix conclue, enfin de prévenir ainsi tout soupçon dans l'esprit du roi d'Angleterre. Don Diego de Messia ne devait pas tarder d'arriver, et Philippe IV avait même écrit qu'on pouvait toujours traiter avec Gerbier, non-seulement en ce qui concernait l'Espagne, mais encore pour l'Allemagne et la Hollande. De son côté, l'empereur Ferdinand avait aussi manifesté à l'Archiduchesse

le désir d'être compris dans le traité. Mais Richelieu prévint le coup qui menaçait la France et rompit d'avance la ligue qui allait être formée contre elle, en concluant un traité d'alliance avec l'Espagne. C'était un coup de maître qu'il exécuta avec l'aide de Marie de Médicis. Don Diego arriva dans les Pays-Bas porteur de ce traité qui déchirait tous ceux qu'on avait projetés avec l'Angleterre et la Hollande, et forçait à renoncer à l'espoir d'une paix définitive caressé à Bruxelles.

Cependant Rubens n'en continua pas moins à rester en relation avec Gerbier. Le sieur de Baugy prétend même qu'il eut à cette époque des entrevues avec le comte Carlil, dont l'arrivée à Anvers aurait eu lieu sur sa demande au mois de janvier 1628 [1]. Si ce fait est vrai, il ne peut que confirmer ce que nous avons déjà dit de l'amour de la paix qui animait Rubens et qui l'empêchait en quelque sorte de renoncer à l'espoir de voir ses efforts passés rester infructueux. C'est ainsi, d'ailleurs, que le cabinet de Madrid apprécia le rôle qu'il venait de jouer, et, afin d'être complétement éclairé à cet égard, il demanda communication de toutes les lettres écrites ou reçues par le peintre durant le cours de ces négociations. L'Infante fut chargée de lui demander cette correspondance diplomatique. « J'ai ordonné à Pierre-Paul Rubens, écrit-elle au Roi, qu'il remette selon vos ordres toutes les lettres originales et en chiffres qui lui ont été écrites sur cette matière, et il m'a répondu qu'il étoit prêt à faire ce qu'on lui ordonnoit, mais que personne ne comprendra ces lettres que lui, par rapport aux termes des mêmes, et parce qu'elles renferment d'autres choses particulières différentes de la matière... Je ne doute pas quant à moi que Rubens n'ait déclaré nettement ce que Gerbier lui a proposé [2]. »

Cettre lettre fit prendre à Philippe IV le parti de mander Rubens à Madrid. Le 6 juillet, il faisait connaître à l'Infante cette détermination, et le 13 août celle-ci lui répondait qu'elle avait ordonné à Rubens de se rendre en Espagne avec toutes les lettres et papiers en sa possession touchant la *pratique d'Angleterre*. Rubens partit donc au mois d'août ou de septembre 1628 et arriva à Madrid à la fin d'octobre. Tout en s'acquittant de la mission diplomatique, but

[1] *Comptes rendus de la Commission royale d'histoire*. 1re série, t. III, p. 39.
[2] *Correspondance des Archiducs*. Réponse de l'Infante en date du 3 mai 1628.

de son voyage, il exécuta plusieurs peintures pour la cour d'Espagne et copia un grand nombre de tableaux de maîtres ornant les galeries de l'Escorial et du Palais-Royal de Madrid. Les explications données par lui sur l'état des négociations qu'il avait conduites et la manière dont il les avait dirigées, furent trouvées si satisfaisantes, que non-seulement ses services passés furent récompensés par sa nomination aux fonctions de secrétaire du Conseil privé, mais qu'on le chargea de reprendre les pourparlers avec l'Angleterre, tant on avait confiance en son intelligence pour mener à bonne fin le projet d'alliance qu'on espérait conclure. A la fin d'avril 1629, il quitta donc Madrid avec de nouvelles instructions à ce sujet. Le 12 mai, il était à Paris, et quelques jours après à Bruxelles, où il remettait à l'archiduchesse Isabelle les dépêches de Philippe IV dont elle accusa réception le 17 mai, en annonçant que Rubens allait immédiatement s'embarquer pour Londres afin d'y négocier une suspension d'armes, préliminaire au traité projeté. Le 22, Cottington écrivait que le sauf-conduit était prêt, et deux jours après Rubens prenait passage à Dunkerque sur le vaisseau qui venait de ramener l'envoyé du duc de Lorraine, M. de Ville. Nous n'avons pas ici à faire le récit détaillé de l'entrevue de Rubens avec Charles Ier, ni des négociations auxquelles il prit une part active. La correspondance qu'il entretint à ce propos avec le cabinet de Madrid, et que M. Gachard a retrouvée en partie aux Archives de Simancas, fait ressortir à la fois la finesse et l'esprit de conciliation mis par lui en cette circonstance au service du vif désir qu'il avait de voir la paix être définitivement scellée entre les deux nations. Balthasar Gerbier dans son livre : *Les effets pernicieux des méchants favoris* avait déjà donné d'amples détails sur le séjour et la mission de Rubens à Londres. Charles Ier le prit en grande amitié, et il fut convenu que l'Espagne enverrait à Londres un ambassadeur officiel, tandis que de son côté l'Angleterre chargerait un envoyé extraordinaire de traiter à Madrid des conditions de la paix. Le grand trésorier Cottington fut désigné pour se rendre en Espagne en qualité d'ambassadeur, et don Carlos Coloma pour remplir les mêmes fonctions à Londres. La mission de Rubens était dès lors terminée. Cependant il resta encore en Angleterre plusieurs mois, attendant l'arrivée de l'envoyé espagnol, qui ne prit possession de ses fonctions qu'au mois de mars 1630. Au mois d'août de ladite année, il était de retour à Anvers, d'où il

data plusieurs de ses lettres. Mais rien ne s'oppose à ce qu'il eût regagné Londres au mois de novembre ou au commencement de décembre 1630, lors de la signature de la paix entre l'Espagne et l'Angleterre qui eut lieu le 17 décembre. Ce qui porte à le croire, c'est d'abord la date des lettres patentes par lesquelles Charles Ier, voulant récompenser le zèle déployé par le peintre dans l'intérêt des deux couronnes et lui donner un témoignage particulier de l'estime qu'il avait pour son talent, le créa chevalier, lettres qui furent octroyées le 15 décembre. Le roi d'Angleterre fit en même temps présent à Rubens de la magnifique épée avec laquelle il avait procédé à sa réception et que sa famille a toujours religieusement conservée depuis [1]. Ensuite il semble résulter du compte des sommes payées pour ses missions diplomatiques, qu'elles doivent s'appliquer à plusieurs voyages faits par Rubens soit en Espagne, soit en Angleterre. Toutefois nous ne saurions partager l'opinion de plusieurs de ses biographes qui le font retourner en Espagne dans le cours des années 1630, 1631 ou 1632. La patente octroyant à son fils Albert la survivance de la charge de secrétaire du Conseil privé, est datée du 15 juin 1630. M. Émile Gachet s'était appuyé sur ce fait pour admettre que Rubens devait être à Madrid à cette époque, et que c'était sur ses vives instances qu'elle avait été délivrée. Mais M. Max Rooses (*Bulletin Rubens*, I, 295-297) a publié des documents desquels il ressort que Rubens était à Anvers aux mois d'avril, mai, juin, juillet et août 1630. Enfin les sommes qui lui sont attribuées dans les comptes le sont expressément pour des voyages faits en 1629 et en 1630. Il ne reçut pour l'année 1631 que 500 livres, afin « d'estres employées en affaires secrètes dont n'est besoing faire plus ample déclaration ». Un voyage en Espagne eût certainement exigé une dépense plus considérable, et le motif en eût été énoncé sans précautions comme on l'avait fait dans le compte de 1630. Les « affaires secrètes » dont il s'agit ici désignent évidemment la mission que Rubens eut à remplir auprès de Marie de Médicis, qui venait de se réfugier dans les Pays-Bas espagnols [2].

Quand, au mois de mai 1629, Rubens quitta l'Espagne pour revenir à Bruxelles et de là passer en Angleterre, Philippe IV n'avait

[1] M. Kreins a donné un dessin représentant cette épée dans l'*Artiste* de 1835. Il est reproduit dans l'*Histoire de Rubens*, par A. van Hasselt. Bruxelles, 1840.

[2] Voir Gachard, *Histoire politique et diplomatique de Pierre-Paul Rubens*, ch. IX.

pu lui donner que des distinctions honorifiques et des titres, car l'argent manquait à la cour de Madrid. Pour l'indemniser de ses frais de voyage, on dut lui remettre un mandat sur l'Infante ou plutôt sur le Receveur général des Pays-Bas. Cette traite était ainsi formulée :

« Serenissima Señora, Pedro Pablo Rubens buelve al negocio que V. A. entendera por los despachos que lleva, y porque no se le ha dado ningun dinero para el viage, ordenara V. A. se le pague la cantidad que pareziere à V. A. assi por el gasto que se le ha offrezido en ir desde aqui como el que tendra en el camino que ha de continuar. Nustro Señor guarde à V. A. como desseo. De Madrid à 27 de abril 1629.

« Yo el Rey [1]. »

Ce ne fut qu'en 1631 que la Recette générale des Finances fit honneur à cette traite en délivrant à Rubens une somme de 12,374 livres, « à quoy montent les fraiz et despens par lui exposés ès années 1629 et 30 aux voyaiges par luy faictz vers Espaigne et Angleterre, allant et venant pour le service de Sa Majesté dont n'est besoing faire plus ample déclaration ». Cette somme lui fut payée en deux termes de 6,374 livres chacun [2]. Il reçut aussi cette même année, ainsi que nous l'avons dit plus haut, 500 livres, « en une lettre de descharge de pareille somme datée du 17e de novembre 1631, levée sur Gilles Rutteau, recepveur des menus cens de Cassel, dont est faict recepte cy devant folio 149, pour semblable somme que Son Altèze luy at accordée pour cinq mois, à l'advenant de cent livres par mois, que Sa dite Altèze at ordonné de lui estre furny pour estre employé en affaires secretz dont n'est besoing faire plus ample déclaration [3] ». Cette indemnité se rapporte sans doute à la mission dont il fut chargé auprès de Marie de Médicis, alors dans les Pays-Bas. Quant aux dépenses qu'il dut faire lors de ses pourparlers avec Balthasar Gerbier à Delft, en 1627 et 1628, on ne voit pas que Rubens en ait jamais été remboursé. Le compte de 1627 manque, il est vrai, à la collection des Archives du Nord, mais celui de 1628 s'y trouve et ne mentionne le payement d'aucune somme en sa faveur, pas même des 500 livres qu'il aurait dû toucher pour ses

[1] *Lettres inédites*, etc. Introduction, p. XLIV.

[2] Compte 17e d'Ambroise van Oncle. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille, B 2968, fos 794 vo et 883 vo.

[3] Compte 17e d'Ambroise van Oncle, fo 842 vo.

gages de peintre de l'hôtel de l'Archiduchesse. Le payement des 500 livres fait en 1631 aurait-il eu pour but de combler cette lacune? Dans ce cas, on l'eût exprimé sans ambages et sans avoir recours à la formule des « affaires secrètes ».

Ainsi Rubens ne toucha, et encore très-tardivement, pour ses frais de voyage et de séjour en Hollande, en Espagne et en Angleterre, que 12,374 livres, somme à peine suffisante pour le rembourser de celles qu'il avait dû dépenser. Il est donc certain que, si on a pu l'accuser d'avoir recherché ces missions diplomatiques par ambition, on ne saurait dire que ce fût par un vil mobile de cupidité, car elles durent lui être très-onéreuses, sans compter le temps précieux qu'elles lui firent perdre pour son art. Il en retira, il est vrai, des honneurs, le titre de chevalier et celui de secrétaire du Conseil privé. Nous persistons néanmoins à croire que le désir de voir son pays jouir enfin des bienfaits d'une paix qui lui était presque devenue inconnue, fut le seul motif qui dicta sa conduite.

Les extraits des Comptes de la Recette générale des Pays-Bas que nous venons d'analyser et que nous publions plus loin ne fournissent certes pas de documents devant jeter un jour nouveau sur la biographie et les travaux de Rubens. Mais comme tous ceux qui se rapportent à un homme dont la postérité a consacré le génie, ils sont intéressants quand ils peuvent servir à préciser certaines particularités de la vie de cet homme, et tel est le motif qui nous a décidé à les mettre au jour.

Jules Finot,
Archiviste du département du Nord,
Correspondant du Comité, à Lille.

Extraits des Comptes de la Recette Générale des Finances des Pays-Bas relatifs aux sommes payées à Rubens de 1611 *à* 1640, *à titre de gages et pensions, acquisitions de tableaux, frais de voyages diplomatiques, et affaires secrètes.*

Compte trente-troisième de Christophe Godin, conseiller et receveur général des Finances. 1er janvier au 31 décembre 1611. Archives du Nord, Chambre des Comptes de Lille. B. 2848, folio 413, verso.

« 1,000 livres[1] à Pierre-Paul Rubens, peintre de l'hôtel de Leurs Al-

[1] Il s'agit de livres de Flandre ou de 40 gros, équivalant à la livre parisis, valant elle-même un quart de plus que la livre tournois.

tesses, que aussy, à telle ordonnance que dessus, ce dit compteur lui avoit baillé et délivré, asscavoir V^c livres prinses en l'avant dicte lettre de descharge et les aultres cincq cens livres en une lettre de descharge de pareille somme, datée du dixseptiesme jour de novembre 1611, levée sur Philippe de Marche, recepveur du domayne de Leurs Altèzes au quartier d'Ayre, dont est respondu cy-devant folios XIX verso et LX verso; pour semblable somme que due estoit audit Pierre-Paul Rubbens, à cause de cincq cens livres que Leurs Altèzes par leurs lettres-patentes données à Bruxelles le vingt-troiziesme jour de septembre 1609 lui avoient ordonné et accordé de gaiges par chacun an, à raison de son dict estat de paincire susdit, à en estre payé par les mains dudict recepveur géuéral des finances de demy an en demy an par esgalle portion, et ce pour les deux premières années desdits gaiges, commencées ledit vingt-troiziesme de septembre 1609 et finies le vingt-deuxiesme de septembre 1611, par copie auctentique desdites lettres patentes et deux quictances y servantes vérifiées respectivement des Sieurs des finances, veues es estats d'april 1611, folio XXV, et novembre dudit an, folio XIX, verso, cy rendues, ladicte somme de M. livres. En marge : « Novum onus. » Il commence et prend bien selon lesdictes lettres patentes. Par ladicte copie authentique de commission vérifiée, datée et contenant comme au texte cy-rendu avec deux quictances. »

Compte trente-cinquième de Christophe Godin, conseiller et receveur général des Archiducs, etc. 1er janvier au 31 décembre 1613. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2860. Folio 467, verso.

« 500 livres à Pierre-Paul Rubens, peintre de l'hôtel de Leurs Altèzes, que ledit recepveur général des finances luy avoit baillées et délivrées en une lettre de descharge de la somme de 800 livres, datée du 24e jour de febvrier 1613 levée sur Marcq Anthoine de Martigny, recepveur du domaine de Leurs Altèzes au quartier de Landreschies, dont est faicte recepte cy-devant folio 122, pour samblable somme que deue estoit audit Pierre-Paul Rubbens, à cause de 500 livres que Leurs Altèzes luy avoient ordonné de gaiges et traictement par chacun an à raison de son dit estat de paincire de l'hostel de Leurs Altèzes; et ce pour une année desdits gaiges, commencée le 23e jour de septembre 1611 et finie le vingt-deuxiesme de septembre enssuivant 1612. »

Compte trente-sixième et dernier de feu Christophe Godin, en son vivant conseiller et receveur général des finances des Archiducs, etc., du 1er janvier au 9 juillet 1613. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2866. Folio 368, recto.

500 livres à Pierre-Paul Rubens, « paincire de l'hostel de Leurs Altèzes, que, à l'ordonnance de Leurs dictes Altèzes, ce compteur lui avoit baillées et délivrées en une lettre de décharge de pareille somme, dattée du sep-

tiesme jour d'apvril 1614, levée du Marcq Antoine de Martigny, recepveur du domaine de Landreschies, dont ce dict compteur a respondu ci-devant, folio 89, verso, pour semblable somme à luy deue, à cause de 500 pareilles livres que Leurs dictes Altèzes luy avoient ordonné et accordé de gaiges et traictement par chacun an, à raison de son dit estat de painctre de leur hostel, et ce, pour une année desdicts gaiges, commencée le 23e jour de septembre 1612 et finie le 22e de septembre ensuivant 1613 ».

Compte de Pierre Godin, conseiller et maître extraordinaire de la Chambre des Comptes des Archiducs, à Bruxelles, pour les affaires du pays et duché de Luxembourg et du comté de Chiny, naguère commis par acte de Leurs Altesses du 12 juillet 1614, à la recette générale des finances, etc., du 12 juillet 1614 au 28 février 1615. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2872. Folio 334, verso.

500 livres à Pierre-Paul Rubens, peintre de l'hôtel des Archiducs, « que, à l'ordonnance que dessus ce dit compteur luy avoit baillées et délivrées en l'avant dite lettre de descharge datée du nœufiesme jour de febvrier 1615, levée sur ledit Henry Vermeren, conseiller et receveur général du droit qui se lève sur les alluns arrivans par deça, dont est faict recepte cy-devant, folio 164, sur semblable somme à luy deue, à cause de 500 pareilles livres que Leurs dictes Altèzes luy avoient ordonnées et accordées de gaiges et traictement par chacun an, à raison de son dit estat de painctre susdit, et ce, pour une année de ladite pension commencée le 23e de septembre 1613 et finie le 22e septembre ensuivant 1614 ».

Compte premier d'Ambroise van Oncle, conseiller et receveur général des finances des Archiducs, du 1er mars au 31 décembre 1615. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2878. Folio 409, verso.

500 livres à Pierre-Paul Rubens, peintre de l'hôtel de Leurs Altesses, pour sa pension du 23 septembre 1614 au 22 septembre 1615.

Compte troisième d'Ambroise van Oncle, du 1er janvier au 31 décembre 1617. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2890. Fol. 287, verso.

1,000 livres à Pierre-Paul Rubens, peintre de l'hôtel de Leurs Altesses, pour deux années de sa pension de 500 livres, « à raison de son estat de peinctre, commencées le 23e jour de septembre 1615 et finies le 22e jour de septembre 1617 ». Folio 395, verso. 1,000 livres à David Noveliers, peintre, « que Leurs Altèzes, eu sur ce l'advis de maistre Pierre-Paul Rubens, leur peintre, luy avoient tauxées et accordées pour diverses painctures par luy faites pour Leurs Altèzes, y comprins ce qu'il pouvoit avoir receu ».

Compte cinquième d'Ambroise van Oncle, du 1er janvier au 31 décembre 1619. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2901. Folio 260, verso.

1,000 livres à Pierre-Paul Rubens, peintre de l'hôtel de Leurs Altesses, pour deux années de ses gages du 23 septembre 1617 au 22 septembre 1619.

Compte septième d'Ambroise van Oncle, du 1er janvier au 31 décembre 1621. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2913. Folio 325, verso.

500 livres à Pierre-Paul Rubens, peintre de l'hôtel de Leurs Altesses, « pour ses gaiges et traictement du 23e de septembre 1619 au 22e de septembre 1620 ».

Folio 478, recto.

1,066 livres 6 sols à Gaspard Turckelsteyn, fondeur en métal, Étienne van Schorre, sculpteur, et Pierre-Paul Rubens, peintre, « pour avoir livré et gecté une platine de cuyvre pour engraver en icelle les obligations que les Pères Carmélites, au désert au bois de Morlawe-lez-Namur, ont pour la fondation de Leurs Altèzes, pesante ladicte platine 343 livres à 15 sols la livre; et avoir gecté encoires une petite platine de cuyvre pesant 21 livres au prix susdit; item, 263 livres 6 sols audit Estevan van Schorrer, pour avoir couppé et engravé les susdites obligations contenant 2,324 lettres, une partie à 3 solz et les autres à 2 solz la lettre, et avoir taillé aussy les armes de Leurs Altèzes et de l'ordre desdicts Carmélites, et les restans 530 livres audict painctre Pierre-Paul Rubbens, pour avoir painct le tableau du grand autel de ladite église représentant Monsieur St.-Joseph ».

Compte huitième d'Ambroise van Oncle, du 1er janvier au 31 décembre 1622. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2919. Folio 358, recto.

1,000 livres à Pierre-Paul Rubens, peintre de l'hôtel de Son Altesse, pour deux années de ses gages, commencées le 23 septembre 1620 et finies le 22 septembre 1622.

Les comptes de 1624, 1625, 1626 et 1627 manquent à la collection des Archives du Nord.

Compte seizième d'Ambroise van Oncle, du 1er janvier au 31 décembre 1630. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2962. Folio 627, recto.

500 livres à messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, gentilhomme de la maison de Son Altesse Sérénissime, « pour une année de son traitement commencée le 23e de septembre 1628 et finie le 22e de septembre ensuivant 1629 ».

Fol. 847, verso. 7,500 livres à Pierre-Paul Rubens, secrétaire du Conseil privé du Roi, « en une lettre de décharge de pareille somme datée du 18e de mars 1630, levée sur Jean Gobin, conseiller et recepveur général de Luxembourg, dont est faict recepte cy devant folio 64, pour semblable somme à quoy monte le pris des peinctures qu'il at faict et faict faire par

ordre de Son Altèze Sérénissime pour service de Sa Majesté et envoyées en Espaigne, comme est plus amplement spécifié et déclairé en certaine déclaration portant au pied ordonnance et quictance y servante, veue en l'estat dudit mois de mars, folio 61, verso ».

Compte dix-septième d'Ambroise van Oncle, du 1er janvier au 31 décembre 1631. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2968. Folio 532, verso.

1,984 livres 13 sols 1 denier à messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, secrétaire du Conseil Privé du Roi, « asçavoir 500 livres 5 sols en une lettre de descharge du dernier de janvier 1631, levée sur Jean Batens, receveur des contributions de Zevenberge, Steenberge, etc., et les restans 1,484 livres 8 sols 1 denier en une autre lettre de descharge de pareille somme datée du dernier de juillet audit an, levée sur ledit Batens dont est respondu cy devant foliis 348, verso, et 352; pour semblable somme à luy deue à cause de trois quarts d'escus pistolets d'Espagne par jour de septante-deux solz 6 deniers l'escu, que Sa Majesté par ses lettres patentes du 27e d'apvril 1629, luy at accordé de gaiges à raison de son dit estat de secrétaire susdit, à en estre payé par les mains de ce compteur présent ou autre à venir, de demy an en demy an, par esgalle portion, ayant Sadicte Altèze par son ordonnance de reliefvement du 24e de mars 1631, ordonné qu'il seroit payé de sesdits gaiges doiz la datte des dites lettres patentes, nonobstant et sans prendre regard qu'il at presté serment loingtemps après, et ce pour les deux premières années de sesdits gaiges, commencées ledit 27e d'apvril 1629 et finies le 26e d'apvril 1631, par ladite ordonnance de reliefvement, copie authentique desdites lettres patentes originelles et quictances y servantes, veues en l'estat de juillet, folio 32 verso ».

Folio 611 recto. 1,000 livres à messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, secrétaire du Conseil privé du Roi, « en deux lettres de descharge, chacune de 500 livres, datées la première du nœufiesme de juillet 1631, levée sur Jérosme de la Barre, recepveur des domaines de Sa Majesté au quartier de Braine-le-Comte, et la seconde du huictiesme de novembre ensuivant audit an, levée sur Guillaume de Semet, recepveur de Thilmont, dont est faicte recepte cy-devant foliis, 202 et 27, pour deux années de son traictement commencées le 23e jour de septembre 1629 et finies le 22e de septembre enssuivant 1631 ».

Folio 794, verso. 6,374 livres à Pierre-Paul Rubens, secrétaire du Conseil privé du Roi, « en une lettre de descharge de pareille somme datée du 24e de mars 1631, levée sur Ange Boet, conseiller et recepveur général de Haynault, dont est faicte recepte cy-devant folio 183, pour le parfournissement de 12,374 livres, à quoy montent les fraiz et despens par luy exposés ès années 1629 et 30 aux voyaiges par luy faictz vers Espaigne et

Angleterre, allant et venant pour le service de Sa Majesté dont n'est besoing faire plus ample déclaration ».

Fol. 842, verso. 500 livres à Pierre-Paul Rubens, secrétaire du Conseil privé du Roi, « en une lettre de descharge de pareille somme datée du 17e de novembre 1631, levée sur Gilles Rutteau, recepveur des menus cens de Cassel, dont est faict recepte cy-devant, folio 149, pour semblable somme que Son Altèze luy at accordé pour cincq mois, à l'advenant de cent livres par mois, que Sadite Altèze at ordonné de luy estre furny pour estre employé en affaires secretz dont n'est besoing faire plus ample déclaration ».

Folio 883, verso. « 6,374 livres à Pierre-Paul Rubens, secrétaire du Conseil privé de Sa Majesté, pour le parfurnissement de 12,374 livres, à quoy montent tant seulement les fraiz et despens par luy exposés ès années 1629 et 1630 aux voyaiges doiz Bruxelles vers Espaigne et Angleterre allant et venant ».

Compte 19e d'Ambroise van Oncle du 1er janvier au 31 décembre 1633. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2979.

Folio 477, recto. 992 livres 6 sols 6 deniers à messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, secrétaire du Conseil privé du Roi, pour une année de ses gages de secrétaire susdit.

Fol. 526, verso. 500 livres à Pierre-Paul Rubens, peintre de l'hôtel de l'Archiduchesse, pour une année « de son entretènement commencée le 23e de septembre 1631 et finie le 22e de septembre ensuivant 1632 ».

Compte 20e d'Ambroise van Oncle, du 1er janvier au 31 décembre 1634. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2985.

Folio 487, verso. 992 livres 6 sols 6 deniers à messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, secrétaire du Conseil privé du Roi, « pour une année de ses gaiges de secrétaire susdit, commencée le 27e d'avril 1633 et finie le 26e d'apvril ensuivant 1634, par quictance veue en l'estat de juillet, folio 45, verso; veu le compte précédent folio 477, il suit bien ».

Compte 21e d'Ambroise van Oncle, du 1er janvier au 31 décembre 1635. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. B. 2991.

Folio 380, verso. 992 livres 6 sols 6 deniers obole à messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, secrétaire du Conseil privé du Roi, « pour une année de ses gaiges de secrétaire susdit, commencée le 27e d'apvril 1634 et finie le 26e d'apvril en suivant 1635 ».

Compte 23e d'Ambroise van Oncle, receveur général des finances des Pays-Bas, du 1er janvier au 31 décembre 1637. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. Recette générale des finances. B. 3002.

Folio 469, verso. 992 livres 6 sols 6 deniers à messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, secrétaire du Conseil privé de Sa Majesté, « pour une année de ses gaiges de secrétaire susdit, commencée le 27e d'apvril 1636 et

finie le 26e d'apvril ensuivant 1637, par deux quictances veues ès estatz de janvier, folio 39, et juillet, folio 32, cy-rend ladite somme de 992 livres 6 sols 6 deniers obole ». En marge : « Veu le compte précédent, il suit bien. »

Folio 646, verso. 2,500 livres à messire Pierre-Paul-Rubens, chevalier, secrétaire du Conseil privé du Roi, « en une lettre de descharge de pareille somme datée du septiesme de janvier 1637, sur Philippe Le Roy, recepveur des licentes en Anvers, dont est faict recepte cy-devant, folio 205, verso, en tant moings de 10,000 pareilles livres que Son Altèze, par son ordonnance du nœufiesme de décembre dernier, at ordonné luy estre furniz à bon compte de ce que coustront les peinctures que Sadite Altèze luy at faict faire par ordre exprès de Sa Majesté et pour ornement de certaine maison de plaisance d'Icelle au Pardo, et ce en quatre termes, sçavoir un quart promptement et les restans trois quarts de trois en trois mois après ledit premier payement, et ce, des deniers desdites licentes, se faisant ce présent paiement pour le quart à payer promptement ».

Folio 654, verso. 7,500 livres à messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, « pour la parpaye de 10,000 pareilles livres que Son Altèze, par son ordonnance du nœufiesme de décembre 1636, at ordonné de luy furnir à bon compte de ce que consteroyent les peinctures qu'Icelle at faict faire par ordre expresse de Sa Majesté et pour ornement de certaine maison de plaisance à Pardo, à payer les dites dix mille livres en quatre termes, à sçavoir un quart promptement et les restans trois quarts de trois mois en trois mois après ledit premier payement, et ce des deniers desdits licentes, et se faisant ce présent payement pour les trois derniers payemens, ayant receu le précédent payement de 2,500 livres au mois de janvier dernier, porté cy-devant folio 647, par ladite ordonnance de Son Altèze exhibée audit premier payement et quictance pour ceste partie y servante, veue en l'estat dudit mois, folio, eodem; cy-rend ladicte somme 7,500 livres; par ordonnance alléguée et rendue cy-devant, folio 647, et quictance conforme au texte cy-rendu ».

État des deniers reçus et payés à l'ordonnance du Roi par messire Ambroise van Oncle durant le mois de janvier 1638. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. Recette générale des finances B. 3008.

Folio 44, recto. 3,000 livres dudit pris à Pierre-Paul Rubens, chevalier, etc., « en une lettre de descharge levée sur Philippe Le Roi, recepveur des licentes en Anvers, de 12,000 pareilles livres que Son Altèze, par son ordonnance du 27e de novembre 1637, at ordonné luy estre furniz et que luy restent deuz pour les painctures par luy faicies par ordre de Sadicte Altèze pour l'ornement de sa maison de plaisance à Pardo, à en estre payé desdits douze mille livres, asscavoir un quart promptement et les restans trois quarts de trois en trois mois desdits licentes d'Anvers, se

faisant ce présent payement pour ledit quart à payer promptement, ayant encor receu au mesme effect la somme de 10,000 pareilles livres par ladite ordonnance de XII^m livres et quictances y servante, ladicte somme de 3,000 livres ». En marge : « Par ordonnance de la somme de XII^m livres en date du 27e de novembre 1637 et la quictance de III^m livres. »

Compte 25e d'Ambroise van Oncle, receveur général des finances, etc., du 1er janvier au 31 décembre 1639. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. Recette générale des finances. B. 3014.

Folio 376, recto. 992 livres 6 sols 6 deniers à messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, secrétaire du Conseil privé de Sa Majesté, « pour une année de ses gaiges de secrétaire susdit, commencée le 27e d'apvril 1638 et finie le 26e d'apvril ensuivant 1639 ».

Compte 26e d'Ambroise van Oncle, receveur général des finances, etc., du 1er janvier au 31 décembre 1640. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. Recette générale des finances. B. 3020.

Folio 581, recto. 5,000 livres à François Rojas, garde-joyaux de Son Altesse Royale, « sur et à bon compte de 10,000 pareilles livres à payer en quatre termes, asçavoir 1,000 philippus à 50 sols pièce comptant, et les aultres 3,000 philippus, de trois en trois mois ensuivant, pour estre lesdits deniers par luy employez au payement de dix huict peinctures que, par ordre de Sa Majesté, se feront en la ville d'Anvers par les peinctres Rubbens et Sneyders ».

Folio 619, verso. 2,500 livres à Francisco Rojas, garde-joyaux, « à bon compte de 10,000 pareilles livres à payer en quatre termes, asçavoir mille philippes comptant et les autres trois mille philippes de trois en trois mois suivant, pour estre lesdits deniers employez au payement de 18 peinctures que, par ordre de Sa Majesté, se font en la ville d'Anvers par les peinctres Rubbens et Sneyders ».

Folio 653, verso. 4,200 livres à don Francisco de Contreras y Rojas, garde-joyaux de Son Altesse, « en une lettre de descharge de pareille somme datée du huictiesme de novembre 1640, levée sur l'avant dit Philippe Le Roy, dont est faict recepte cy-devant, folio 271, verso, pour de ce payer les héritiers de feu messire Pierre-Paul Rubbens, chevalier, pour quatre peinctures entreprins de faire par leur dit feu père pour le service de Sa Majesté par ordonnance de Son Altèze et quictance y servante veue en l'estat de novembre, folio 48, verso, cy-rendu ladite somme de 4,200 livres ».

Idem, 2,500 livres au même « en une lettre de descharge de pareille somme datée du 10e de novembre 1640, levée sur ledit Philippe Le Roy, dont est faict recepte cy-devant folio 272, pour la parpaye de 10,000 pareilles livres, à payer en quatre termes, asscavoir mille philippes à 50 sols pièce comptant et les aultres 3,000 philippes de trois en trois mois suivans,

artiste, voyant que la ville ne lui offrait pas assez de ressources, alla s'établir à Lyon. Pendant tout le seizième siècle il n'y eut à Albi que des libraires-éditeurs qui faisaient imprimer à Lyon, à Bourges ou à Toulouse. Le plus connu de ces éditeurs était Jean Ricard, et il existe encore dans les archives d'Albi des reliures portant son nom et sa marque. Lorsqu'à la fin du siècle le savant Nautonier de Castelfranc voulut publier son ouvrage, alors célèbre : *la Mécométrie de l'aimant,* il dut installer dans son domaine de Venès un imprimeur qui vint de Toulouse avec le matériel nécessaire. Quand l'ouvrage fut imprimé, les consuls de Castres, qui étaient alors protestants, achetèrent ce matériel et appelèrent dans leur ville l'imprimeur Pierre Fabri, qui était un lettré. Telle fut l'origine de l'imprimerie à Castres, et c'est Fabri qui imprima, en 1607, le programme des écoles d'Albi.

Mais, pendant la première moitié du dix-septième siècle, la typographie prit des développements considérables; le clergé et les administrations civiles faisaient imprimer les ordonnances, les instructions qu'ils envoyaient à leurs subordonnés. Alors les Albigeois reconnurent la nécessité de rétablir cette industrie dans le chef-lieu de leur diocèse, l'un des plus importants du royaume, et en 1669 ils traitèrent avec l'imprimeur François Patron, qui établit son atelier près de la cathédrale. L'ouvrage le plus remarquable sorti des presses de Patron est le *Dictionnaire français, latin et grec* du P. Delbrun, de la Compagnie de Jésus, professeur au collége d'Albi. Le titre de cet ouvrage est gravé et représente un corps d'architecture à colonnes. A droite est la figure symbolique de Rome, à gauche celle d'Athènes, et au centre, au-dessus du titre, trône Louis XIV sous une banderole portant cette inscription : *Triplicis commercia linguæ*. Le corps d'architecture repose sur une base où se trouve dans un cartouche une vue de la ville d'Albi avec cette légende : *Hac itur;* à droite, le médaillon de Rome, *Romæ;* à gauche, le médaillon d'Athènes, *Athenas*. C'est-à-dire, avec ce dictionnaire, on va d'Albi à Rome et à Athènes. Cette composition est d'Étienne Pujol, petit-fils de celui qui tira au vif le portrait du Dauphin en 1603. Pierre Pujol avait eu deux fils peintres comme lui. La marque de l'imprimeur du *Dictionnaire* Delbrun n'est pas moins digne de remarque que le frontispice; c'est un médaillon représentant un vaisseau en pleine mer sous la

direction d'un *patron* assis à la poupe, légende : *Je ne crains rien sous ce patron.* Ce médaillon a pour tenants à droite une Océanide, à gauche un Neptune. Étienne Pujol est mort à Albi en 1678, à l'âge de vingt-huit ans.

En cette année 1678, les consuls d'Albi confièrent à un architecte poitevin, du nom de Didier, la restauration de la fontaine du faubourg de la Madeleine, et cet architecte eut la malheureuse idée de supprimer un beau groupe de bronze, représentant un Saint Georges à cheval terrassant le dragon, pour lui substituer une statuette de la Madeleine dont le menuisier Hugonet fit le modèle qu'on lui paya 10 livres. On travaillait à cette prétendue restauration, lorsque le premier archevêque d'Albi, Hyacinthe de Serroni, fit son entrée dans la ville d'Albi. Le *Mercure,* par la plume de madame Salvan de Saliès, a rendu un compte détaillé des fêtes qui eurent lieu à cette occasion, et elle nous apprend que les murs des édifices publics et les arcs de triomphe dressés dans toutes les rues que devait traverser le cortége, étaient tapissés des peintures allégoriques rappelant les importantes missions remplies par le nouveau prélat. Serroni fut à peine installé qu'il abandonna l'ancienne chapelle du palais établie dans la tour Saint-Michel. Il confia au peintre Rousselet (1680) la décoration de la jolie chapelle qui existe encore.

A cette époque, deux artistes de talent sont sortis du département du Tarn : Marc Arcis, né près de Lavaur en 1655, et Raymond Lafage, né à Lisle d'Albi en 1656. Tous deux étudièrent d'abord à Toulouse, près de J. P. Rivals. De Toulouse Lafage se rendit à Paris, puis il revint à Toulouse, d'où, après un court séjour, il partit pour l'Italie. A Rome, il gagna le prix de dessin, et il aurait pu se faire un bel avenir dans cette ville; mais ses mauvaises mœurs lui faisaient aimer la vie errante. Il quitta bientôt l'Italie, et, après avoir séjourné quelque temps à Aix, il rentra à Toulouse en 1682. Deux ans après, il allait mourir de ses débauches à Lyon. Ch. Blanc, dans sa *Vie des peintres,* a dit de cet artiste albigeois : « Lafage a trop de réputation comme dessinateur et trop de talent pour ne pas figurer dans notre ouvrage, bien qu'il n'ait jamais été peintre. » L'œuvre de Raimond Lafage est considérable, et il existe de lui dans le département un assez grand nombre de dessins originaux. Marc Arcis se distingua surtout comme sculpteur. En sortant de l'atelier

de Rivals, il avait suivi les leçons de Frédeau. Il était allé ensuite étudier à Paris, où il avait obtenu de nombreux succès. Étant de là revenu à Toulouse, il exécuta dans cette ville et aux environs un grand nombre de travaux qui rendirent son nom célèbre. Il avait fait, pour la cathédrale de Lavaur, le beau mausolée du marquis d'Ambres qui fut détruit à la Révolution. Marc Arcis est mort en 1739, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. En la même année mourait à Albi un artiste amateur, Witte-Beaulieu, qui, bien qu'il ne soit pas né dans le département, a cependant sa place marquée dans cette revue artistique, parce qu'il a puissamment contribué à développer dans sa patrie d'adoption le goût des beaux-arts.

Noble Claude Witte-Beaulieu, dont la famille résidait à Paris, vint se fixer à Albi dans les dernières années du dix-septième siècle, en qualité de prévôt des maréchaux. Il s'y maria en 1701, et son mariage fut béni par l'archevêque dans la chapelle du palais. Il était alors syndic du diocèse. De Witte mourut subitement, et il n'est pas sans intérêt de donner un aperçu des richesses que je trouve portées à l'inventaire fait après son décès. Witte-Beaulieu avait une nombreuse bibliothèque, riche surtout en éditions du seizième siècle; des bronzes antiques : bustes, bas-reliefs, statuettes; des médaillons italiens et français; une collection de médailles romaines et un grand nombre d'estampes d'après les grands maîtres, par les meilleurs graveurs. Sur un recueil de ces estampes il avait écrit : « Ce livre contient 186 estampes, parmi lesquelles il y en a plus de 150 de rares. » Enfin 80 tableaux figurent à l'inventaire : plusieurs sont peints sur bois, sur cuivre, sur ardoise. On y remarque un grand nombre de portraits historiques, parmi lesquels je ne dois pas manquer de signaler celui du marquis de Pontgibaud, par Van Dyck. Enfin, le défunt laissait plusieurs dessins de sa composition.

Depuis les dernières années du dix-septième siècle (1687-1703), Legoux de Laberchère était archevêque d'Albi. C'était un ami des arts. Il fit don à sa cathédrale d'une belle copie de la *Sainte Cécile* du Dominiquin faite par Mignard sur la demande du Roi, et d'un tableau de Blanchard, *Saint Pierre recevant de l'enfant Jésus les clefs du Paradis*. Ces deux tableaux sont encore dans la cathédrale; mais ils auraient besoin d'une réparation complète. On doit donc s'étonner que ce prélat ait laissé mutiler la belle fresque du *Juge-*

ment dernier, pour ouvrir une chapelle dans le soubassement du clocher. Cette œuvre de destruction nous fait pressentir le sort réservé aux arts pendant le dix-huitième siècle. Les églises de Castres restaurées ou reconstruites à cette époque n'ont rien de remarquable sous le rapport architectural et ne renferment en fait de sculptures qu'une *Assomption,* deux *Anges adorateurs* et un *Baptême de Jésus,* œuvres des Barata père et fils; mais ces églises ont recueilli à la Révolution quelques beaux tableaux. A Albi vivait encore le peintre Borel, et je ne sais pourquoi on ne lui confia pas la décoration de l'arc de triomphe que l'on dressa en 1713, à l'occasion de la paix. On en chargea un prêtre qui, pour 40 livres, fit un affreux tableau représentant *Saturne et ses déesses.* Cependant Borel peignit le tableau voué par la ville, lors de la peste de 1720, à saint Salvi et à saint Roch. On le lui paya 160 livres. Ce tableau qui se trouve dans l'église Saint-Salvi représente le *maire et les consuls, accomplissant le vœu devant l'autel.* Ils sont en robes consulaires et perruques à la Louis XIV. En haut, le ciel entr'ouvert montre la Vierge tenant l'enfant Jésus; saint Salvi et saint Roch sont à droite et à gauche. Des anges aux poses maniérées accompagnent cette scène. C'est encore Borel qui peignit au cartulaire les armes du maire de Lavedan. Après Borel, il n'y a plus de peintres albigeois, et lorsque les administrateurs de l'hôpital commencèrent la galerie de portraits des bienfaiteurs de cet établissement, ils durent s'adresser à un peintre décorateur, Gauthé, que l'on croit originaire de Castres.

En 1735, on fit subir à la fresque du *Jugement dernier* une nouvelle mutilation pour placer un orgue, un 16 pieds complet. Cet instrument, chef-d'œuvre d'harmonie, sortait des ateliers du célèbre facteur Christophe Moucherel.

L'archevêque de Choiseul (1760-1764) n'aimait pas les constructions du moyen âge, et c'est sous son épiscopat que furent démolies les fortifications d'Albi. Alors l'architecte Laroche traça les promenades et les lisses qui font le plus bel ornement de cette ville. C'est encore cet archevêque qui fit démanteler le château de Combefa, bien qu'il fût dans un parfait état de conservation. Il en abandonna les matériaux au premier occupant et ne songea même pas à sauver de la destruction le beau sépulcre que Louis d'Amboise avait fait construire dans la chapelle. Heureusement les habitants de Mones-

tiés s'emparèrent de ce chef-d'œuvre et le déposèrent dans une chapelle de leur village.

Les artistes sont gens d'esprit sans doute, mais souvent ils sont difficiles à régenter. En 1767, un peintre de portraits, du nom de Doumergue, s'était arrêté à Puylaurens. Pendant le séjour qu'il y fit, un Cordelier de l'Ordre de Saint-François de la petite observance, le Père Joly, vint y prêcher le carême. Doumergue fit le portrait du Révérend Père, mais on ne s'entendit pas sur le prix, et le tableau fut refusé. Que fait l'artiste? Rentré dans son atelier, il substitue au froc des religieux un habit de pierrot et expose aux yeux du public le portrait ainsi métamorphosé. Ce fut, comme bien on pense, une grande rumeur dans la ville; on porta plainte, et les consuls pour mettre fin à ce scandale invitèrent l'artiste à retirer le tableau. Il refusa. Ils le mandèrent à l'Hôtel de ville, et sur un nouveau refus, ils allèrent le trouver dans son atelier. A l'observation qu'il aurait dû d'abord obéir à la police, Doumergue fit une réponse tellement hautaine que les consuls le firent conduire en prison. L'affaire fut portée au conseil, qui déclara s'en rapporter à la sagesse des consuls. Toutefois, on leur fit observer qu'ils n'avaient pas le droit de garder l'artiste prisonnier plus de vingt-quatre heures, et, par prudence, ils s'empressèrent de le mettre en liberté, se contentant d'envoyer un procès-verbal au procureur général, qui n'y donna aucune suite.

Dix ans plus tard arrivaient à Albi deux artistes italiens, Mazelli et Maderni, et on les chargea de divers travaux dans la cathédrale. Alors le mauvais goût avait envahi les beaux-arts; on dédaignait les traditions de la Renaissance; aussi les œuvres des deux Italiens ne sont-elles nullement en harmonie avec l'édifice. C'est d'abord la chaire, œuvre remarquable sans doute, mais lourde, et que le voisinage du jubé rend encore plus massive; c'est ensuite la chapelle du chevet, décorée sous l'épiscopat de Louis d'Amboise, et dont la restauration a fait disparaître toute l'ornementation du quinzième siècle. Le cardinal de Bernis envoya de Rome, pour cette chapelle, quatre tableaux signés Fauré 1777, dont les sujets sont tirés de la *Légende de sainte Cécile*. Enfin, c'est un groupe de stucs représentant le *Baptême de Jésus*. Les travaux d'art confiés aux deux artistes italiens sont les derniers qui aient été exécutés dans la cathédrale avant la Révolution.

On sait qu'en 1790 toutes les matières d'or et d'argent qui

étaient dans les églises ont été versées dans le Trésor public, et que tous les bronzes ont été convertis en armes pour la défense du territoire national. C'est ainsi que la cathédrale d'Albi a été dépouillée des trésors qu'elle tenait de la munificence des d'Amboise; mais l'édifice lui-même a été conservé. Consacré d'abord à des réunions publiques, converti ensuite en magasin de fourrages, il n'a pas subi de graves mutilations. Il en a été de même de l'église Saint-Salvi, et en l'an IV, les habitants ont été autorisés à faire célébrer de nouveau le culte dans les deux édifices. Alors le conseil de fabrique de Sainte-Cécile demanda l'autorisation de faire des réparations à l'intérieur de cette église, mais l'administration départementale rejeta la demande, et heureusement, car il était question de détruire le chœur et le jubé. A Castres aussi, les églises furent ouvertes en l'an IV et elles s'enrichirent de plusieurs tableaux remarquables provenant pour la plupart des Chartreux de Saïx. Je citerai un *Saint Bruno* de Lesueur, des tableaux des Toulousains Rivals, Despax; et un *Totila visitant saint Benoît,* que Cammas peignit quand il était en prison à Castres.

Pendant le premier Empire et la Restauration, je ne trouve que trois artistes appartenant au département du Tarn, l'Albigeois Jean-Pierre Sudre, Dufau et Charles Blanc. — Sudre a fait faire de grands progrès à la lithographie, et il a vulgarisé les œuvres de Ingres, son ami. — Fortuné Dufau, né à Saint-Domingue, fut amené jeune à Gaillac par le médecin Fos-Laborde. Élève de David, il a exposé en 1811 un tableau qui a été fort remarqué, c'est le *Saint Vincent de Paul se chargeant des fers d'un galérien,* qui se trouve dans l'église Saint-Michel de Gaillac. L'église Saint-Pierre de la même ville possède du même artiste un *Saint Louis en prière.* Dufau se retira à Fontainebleau après la chute de l'Empire et y mourut en 1821. Il était né en 1770. — La famille de Charles Blanc quittait l'Espagne en 1813, par suite des événements politiques, lorsque l'état de grossesse de madame Blanc la força de s'arrêter à Castres, et c'est ainsi que naquit dans cette ville l'illustre professeur d'esthétique.

La Révolution de 1830 donna une nouvelle impulsion aux Beaux-Arts : ce fut en quelque sorte une nouvelle Renaissance. C'est de cette époque que date la restauration de la cathédrale d'Albi. Le Comité des monuments historiques ayant signalé cet édifice comme

un des plus beaux de la France, le Gouvernement chargea M. César Daly de dresser un projet de restauration. Après de longues études, ce projet fut approuvé, et les travaux commencèrent en 1850. On remplaça d'abord par une couverture artistement combinée la toiture provisoire du monument, et c'était le travail le plus urgent, car ce provisoire, qui durait depuis quatre siècles, mettait en danger de destruction d'admirables peintures de la voûte. Toutefois, l'œuvre du couronnement resta inachevée, l'élévation des tourelles sur les contre-forts ayant donné lieu à de sérieuses critiques et soulevé une question d'esthétique qui est encore pendante. Mais on a complétement restauré l'avant-porte Dominique de Florence, le baldaquin et le portail principal; on a commencé la restauration des chapelles, des peintures et des verrières, et plusieurs maisons ont été démolies pour dégager les abords de l'édifice. Il reste à restaurer le jubé, le chœur, une partie des chapelles et des verrières, et il est regrettable qu'on ne puisse pas en ce moment continuer ces importants travaux qui ont ranimé dans le département le goût des beaux-arts.

En effet, depuis 1850, de belles fresques ont été exécutées dans l'église de la Madeleine d'Albi et dans celle de Notre-Dame de la Drèche; celles que l'on a découvertes sous le badigeon de l'église de Rabastens ont été restaurées. Le beau sépulcre transféré de Combefa à Monestiés était décoloré, rongé par l'humidité; quelques amis des arts résolurent de le restaurer; il fallait 10,000 francs, et ils les trouvèrent. Albi a élevé une statue à Lapérouse, Gaillac à d'Hautpoul, Lavaur à Las Cases. En 1863, la ville d'Albi a organisé une exposition; elle en a ouvert une seconde trois ans après, et celle-ci dévoila l'existence de trésors artistiques jusque-là ignorés du public. Seize artistes du département prirent part à cette Exposition, entre autres J. P. Sudre et Teyssonnières d'Albi; Cambos, Albrespy, Golse et Valette du Castrais; Escot, Salabert et Loubat de Gaillac; Duston de Lavaur et Nazon de Réalmont. — Castres suivit l'exemple d'Abi. — Ces deux villes ont fondé des Musées, et comme les Albigeois n'ont pas encore pu transférer le leur dans le magnifique hôtel que l'amiral Rochegude leur a légué, ils ont ouvert dans cet hôtel, en 1885, une exposition des plus belles œuvres de ce Musée, pour donner un avant-goût des trésors qu'il renferme. On y voyait figurer un choix des aquarelles et dessins de

la collection de Combettes, dont la Ville a récemment fait acquisition; une partie de l'œuvre de l'Albigeois Teyssonnières, aquafortiste distingué; quelques compositions d'un autre Albigeois, Taxile Doat, qui s'est déjà fait un nom dans l'art céramique, et enfin un ivoire légué au Musée en 1884 par l'archevêque Ramadié. Cet ivoire est le chef-d'œuvre d'un artiste jusqu'ici inconnu; il représente le martyre de saint Barthélemy et forme un groupe de trois personnes : le martyr attaché à un arbre et les deux bourreaux qui l'écorchent vif. L'arbre a 0m,38 de haut; le martyr, les bras liés à l'arbre, 0m,32; les bourreaux, 0m,20. La photographie que je fais passer sous vos yeux vous en apprendra plus que je ne pourrais dire sur cette œuvre qui est signée :

1638
IACOBVS, AGNESIVS
CALVENSIS SCULP.

Cette exposition ne devait pas être permanente, mais la municipalité vient de faire transporter dans le même hôtel les œuvres d'art que la ville a reçues de l'État depuis quelques années, et le buste de Rochegude par notre compatriote Pech; espérons que cette exposition partielle, qui restera ouverte tous les jours au public, est le prélude de l'organisation définitive du Musée. La situation est donc bonne dans le département du Tarn sous le rapport des beaux-arts, et les œuvres de huit de nos artistes ont été reçues au Salon de 1887. Ce n'est pas seulement dans les arts plastiques que se manifeste le progrès : de grandes œuvres architecturales, comme le beau pont construit depuis quelques années sur le Tarn à Albi, ceux de Lavaur, et le pont de Saint-Pierre qui sera bientôt livré au public par l'administration des chemins vicinaux, témoignent aussi des progrès accomplis.

Emile JOLIBOIS,
Conservateur du Musée de peinture à Alb
Correspondant du Comité.

XXIV

LES PEINTRES DE LYON

DU QUATORZIÈME AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

Il n'y a eu, dans le passé, en France, de haute culture de l'art et d'abondante production d'œuvres marquées au coin de la grandeur et ennoblies par l'art, que là où le souverain, qu'il ait résidé à Paris, à Fontainebleau, à Dijon ou à Avignon, a élevé autour de lui le niveau de l'esprit et du goût, et a inspiré le sentiment des belles choses. Les monuments et les documents fournissent la preuve de ce fait.

Dans la ville de Lyon, cette ville ouverte, qui a retenu si fortement son indépendance, quoiqu'elle fût remplie d'étrangers groupés par nations et gardant leur propre discipline, on n'a jamais observé ni impulsion extérieure puissante ni recherche de l'éclat.

Des entreprises hardies de commerce, de banque et d'industrie, dont le plus grand développement fût déterminé par l'établissement de foires franches en 1419, ont fait la cité prospère, ont étendu ses relations jusqu'à l'Orient, ont fait riches nombre de travailleurs ardents; mais, à quelque degré que la fortune ait monté, l'usage de celle-ci est resté discret; la richesse est devenue, est restée un instrument de travail. S'il y a eu à Lyon de nombreux artistes, l'art y a conservé un caractère pour ainsi dire domestique.

Cela s'explique par cette autre considération que le pouvoir politique ne s'est jamais, à Lyon, entouré d'apparat. Ecclésiastique, communal ou royal, il s'est volontairement effacé, et, au temps où l'un ou l'autre pouvoir avait le plus de force, cette force n'a pas eu de manifestation extérieure éclatante.

Lyon est resté en dehors de l'action directe, personnelle, du souverain. Lyon n'a connu que par occasion les entreprises et les élégances des gens de cour; il n'a pas eu le bénéfice de l'initiative hardie, de l'entraînement que le souverain a exercé dans le domaine de l'art et du travail. Lyon, n'étant assuré que de ses propres

ressources, n'a pas fourni à ses ouvriers l'occasion de parvenir à des hauteurs que, dans des milieux différents, d'autres ouvriers atteignaient sans trop d'efforts.

Donc, dans l'histoire de Lyon, nous n'observons aucune période où l'art se présente avec un caractère original, élevé et saisissant. Si l'art n'a pas eu un vif éclat, il a pénétré partout; il a été le plus répandu dans cette ville, qui fut plus familière qu'aucune autre avec toutes les formes du travail. Cet art a dès lors des apparences qui lui sont propres et dont on a la raison en suivant le mouvement incessant qu'ont opéré la juxtaposition et la communauté d'intérêts de tant d'étrangers et l'exercice de tant de métiers confinant à l'art.

La ville de Lyon a été, surtout au quatorzième siècle, entre deux centres d'une action indépendante et vigoureuse dans le domaine de l'art, entre deux foyers de luxe; elle n'a toutefois ressenti que faiblement les effets de cet heureux voisinage. Les artistes étaient Italiens à Avignon et Flamands à Dijon. L'École d'Avignon et l'École de Dijon ont chacune leurs traits distinctifs : la première, formée par Simone Memmi, de Sienne, un élève de Giotto; la seconde, par Claux Sluter, un puissant sculpteur.

Ce double mouvement artistique, si intense, si différent d'ailleurs l'un de l'autre, n'a pas eu à Lyon l'influence qu'on en aurait attendue. L'art n'y a eu à aucune époque un caractère tranché, tant a été toujours rapide dans cette ville impatiente et active le travail de fusion des éléments de toute sorte sans cesse apportés.

Les maitres de fière allure n'ont pas fait absolument défaut à Lyon, mais ils y ont été rares. On ne voit pas non plus dans les œuvres de nos artistes la marque d'un commun enseignement, ni les effets de grands exemples. Il n'y a pas eu d'école lyonnaise. Au surplus, la ville de Lyon ne forme pas une exception. Il en a été de même à peu près partout en France, partout où le souverain n'a pas tenu sa cour, où un prince, un seigneur ou un dignitaire de l'Église n'a pas fait montre de son pouvoir et de sa richesse, et n'a pas tenu un grand état de maison.

Les marchands, les changeurs, les ouvriers, quelque haute qu'ait été leur fortune, n'ont pas, dans le milieu lyonnais, dépassé un certain niveau; ils ne paraissent pas avoir eu le sentiment de la grandeur que l'art peut exprimer. Mais cette partie de l'art, qui était le plus étroitement appliquée aux choses propres aux usages

de la vie, s'est amplement développée, et l'importance qu'acquirent certaines branches du travail excite notre surprise. Dans un espace de trois siècles à peine, du quatorzième au seizième siècle, on compte à Lyon plus de neuf cents orfévres, plus de cent modeleurs ou graveurs de médailles ou de monnaies, plus de six cents armuriers, cent cinquante brodeurs, cent vingt potiers de terre, etc. Cent cinquante sculpteurs ont travaillé à Lyon dans cette période de temps. On voit combien de maîtres ont été au service de cette population lyonnaise, si diversement composée, si ardente au commerce, qui fut, dans les temps éloignés dont nous parlons, si ingénieuse à se rendre maîtresse des inventions d'autrui et à les faire siennes en y ajoutant ses propres inventions (ce fut le cas pour le tissage de la soie et pour l'imprimerie), si habile aussi à former de toutes pièces son propre fonds d'industries et à l'agrandir.

Il n'y a pas de manufacture à laquelle on ne se soit pas appliqué à Lyon. Pièces d'orfévrerie, bijoux, émaux, majoliques, estampes, livres, étoffes, broderies, médailles, fontes, tous ces ouvrages étaient l'objet d'une demande constante et vive; dans chacune de ces branches de travail exercées avec une activité qu'on ne voit guère égalée, pour quelques-unes, qu'à Paris, Lyon a eu des maîtres, plusieurs hors de pair, qui se sont fait une place dans notre histoire. Si grande était autrefois la réputation de notre ville que, en 1577, après l'avoir visitée, un ambassadeur de la République de Venise en France, Girolamo Lippomano, écrivait : « La ville de Lyon est une des trois villes de manufacture et de commerce les plus peuplées et les plus riches du monde entier. »

Nous avons, dans le cours de nos recherches, connu 5,400 maîtres ou ouvriers qui ont travaillé à Lyon depuis le quatorzième jusqu'au dix-huitième siècle, et dont l'art relevait le métier dans une mesure très-diverse.

Sur ces 5,400 maîtres, 980 étaient peintres ou enlumineurs.

918 étaient peintres, savoir :

36 au quatorzième siècle,
127 au quinzième siècle,
482 au seizième siècle,
188 au dix-septième siècle,
85 au dix-huitième siècle.

62 étaient enlumineurs, savoir :

13 au quatorzième siècle,
27 au quinzième siècle,
9 au seizième siècle,
13 au dix-septième siècle.

Quatre-vingt-quatorze peintres (dix sur cent) étaient certainement étrangers : 49 étaient Flamands, 23 Italiens, 12 Allemands, 10 Espagnols, Hollandais, Écossais, Suédois. Un certain nombre de peintres étaient, en même temps, soit verriers, soit sculpteurs, soit graveurs. 47 étaient peintres et verriers, 41 peintres et *tailleurs d'histoires* ou graveurs, 32 peintres et *tailleurs d'images* ou sculpteurs.

Plus de neuf cents peintres ont donc habité Lyon [1]. Les documents dont nous avons disposé [2] étaient souvent de telle nature que nous n'avons pas toujours pu juger d'après eux de la valeur des maîtres qu'ils nous ont fait connaître. Plusieurs des peintres qui ont travaillé du quatorzième au seizième siècle ne faisaient certainement que des ouvrages auxquels l'art proprement dit était étranger; nous avons écarté les ouvriers que leurs travaux, quand ceux-ci étaient bien déterminés dans les comptes, plaçaient en dehors de notre étude. Toutefois, à cette époque, la séparation n'existait pas entre l'art et le métier, entre l'artiste et l'ouvrier. Le maître peintre peignait des tableaux, des portraits, des *histoires* pour les manuscrits, des statues ou des écussons de pierre, des bannières, des dais, des habits, et souvent aussi il couvrait les murailles de peinture. Parmi ces derniers ouvrages, il y en avait de décoratifs d'un prix particulier : au quatorzième et au quinzième siècle, dans les églises et les habitations, les parois des murs, quand elles n'étaient pas recouvertes de tapisseries, étaient peintes et revêtues d'un semis de devises.

[1] Nous disons à dessein que neuf cents peintres ont *habité* Lyon : nous parlons en effet des peintres qui sont nés à Lyon et de ceux qui, nés hors de Lyon, Français ou étrangers, ont travaillé à Lyon pendant un temps assez long.

[2] La presque totalité des documents d'après lesquels notre travail a été fait ont été recueillis par nous dans les archives du département du Rhône et dans celles de la ville de Lyon. Nous avons transcrit les articles de comptes, les mentions dans les rôles et les autres pièces qui se rapportaient aux peintres et aux enlumineurs; nous avons réuni de la sorte plus de dix mille extraits de documents originaux, mais nous ne ferons que de rares citations de pièces, pour ne pas donner trop de développement à notre étude.

Cette remarque doit être faite que, à Lyon, un seul peintre a ajouté à sa signature l'écusson aux armes des artistes. C'est Jean de Bourt, que nous avons suivi depuis 1498 jusqu'en 1524. Dans d'autres villes, à Troyes, par exemple, au seizième siècle, presque tous les maîtres, peintres, verriers ou sculpteurs, avaient introduit cet écusson dans leur signature.

L'histoire de cet écusson est singulière. Florent Le Comte a raconté que « Maximilien, premier du nom, donna... des lettres de noblesse à Albert Durer,... et luy donna pour ses armes un écusson dans lequel il y en a trois de vuydes [1] ». On est allé plus loin ; on a regardé comme un fait certain que Maximilien étendit à tous les artistes le bénéfice des lettres patentes qu'il aurait octroyées à Albert Durer. Ce qui n'est pas douteux, c'est que ces armoiries devinrent celles de bien des maîtres, quelle que fût la nationalité de ceux-ci. Elles furent si généralement adoptées que François Ier voulut leur donner un caractère pour ainsi dire national et ajouta sur l'écusson une fleur de lys d'or. Ce sont ces armes que la communauté des peintres de Lyon fit enregistrer au commencement du dix-huitième siècle.

En réalité, Maximilien n'a pas anobli Albert Durer et ne lui a pas donné d'armoiries. Durer a bien dessiné sur la sphère céleste, datée de 1516, un écusson qui paraît être le sien, mais cet écusson porte des armes parlantes : une porte ouverte (en allemand *thur*, qu'on prononce *dur* dans le sud de l'Allemagne). De plus, les artistes flamands faisaient déjà usage en 1466 de l'écusson aux trois petits écus vides; on voit cet écusson dessiné et peint dans les registres des gildes pour orner les lettres initiales [2].

Nous donnons ci-après la longue énumération des peintres qui ont travaillé à Lyon, qu'ils soient nés ou non dans cette ville. Des listes de ce genre sont nécessaires. L'histoire de l'art en France est tellement incertaine, surtout au moyen âge et à la Renaissance, qu'on ne peut pas décider quels maîtres se sont élevés au-dessus du niveau commun de leur métier. Il y en a peu, même parmi ceux qui ont été au service du souverain, qui aient de nos jours

[1] *Cabinet des singularitez d'architecture*, etc. 1699, t. I, p. 31.

[2] *De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche sint Lucasgilde*. Édition de Ph. Rombouts et Th. van Lerius, t. I, 1872, p. 17, 52 et 58.

quelque renom. L'obscurité couvre encore le plus grand nombre des peintres, des verriers et des sculpteurs, jusqu'à ceux qui furent les plus habiles, jusqu'aux auteurs de ces œuvres excellentes qui ont rendu merveilleux tant de nos anciens monuments, églises, monastères ou châteaux.

Nous avons dit plus haut que l'art de la peinture n'a pas été représenté à Lyon avec éclat, qu'il n'a pas eu dans cette ville de haute personnalité, de chef d'école, qu'il n'y a pas eu non plus, du moins dans l'état présent de nos connaissances, de traits qui caractérisent, quant au style, les maîtres lyonnais. Cependant, dans chaque siècle, plusieurs de ceux-ci se présentent avec une valeur qui commande l'attention, et nous allons signaler ceux déjà connus ou encore ignorés, dont la vie ou l'œuvre est digne d'intérêt.

Au quatorzième siècle, les seuls travaux que les comptes nous ont fait connaître sont des peintures à fresque, surtout d'écussons, faites pour décorer les portes et les ponts de la ville, le plus souvent lors de l'entrée du souverain. Ce sont aussi des peintures de bannières. On décorait les intérieurs par la peinture : les poutres et les solives étaient rehaussées d'ornements peints, les murs ou les lambris étaient couverts d'armoiries, de devises, de fleurs, d'oiseaux ou d'arabesques.

Parmi nos peintres est un des verriers auxquels on doit une partie des plus beaux vitraux de l'église Saint-Jean ; Pierre Saquerel (..1378-1445), qui avait succédé à Henri de Nivelles, fut pendant soixante-deux ans maître verrier de la cathédrale. Jean Chatard nous intéresse par son testament fait en 1361 ; on voit dans ce document quels rapports les maîtres avaient avec leurs valets. Chatard légua à son valet, Jean Canet, depuis longtemps à son service, ses peintures sur vélin, ses pinceaux et tout son matériel de peinture. Ces peintures sur vélin devaient servir de modèles : *Omnia pergamena sua depicta vocata patrons ad accipiendum exempla ad pingendum.* Jean Cellarier (..1382- † 1451), peintre et verrier, a fait en 1396 une grande bannière de cendal aux armes de la ville et a décoré de peintures le pont du Rhône lors de l'entrée de Charles VII en 1434.

Les peintres en ce temps-là, comme au quinzième et au sei-

zième siècle, donnaient le dessin des étoffes brochées de soie et d'or. Pierre de Lyon fit en 1389 « deux patrons » de drap d'or; Richard Terré livra, en 1494, « les patrons pour le drap d'argent qu'on vouloit faire pour mectre au paille (dais) de la Royne (Anne de Bretagne,) » et, quelques années plus tard, en 1509, Pierre Bonté traçait les dessins de la broderie d'une chambre tendue de velours vert au château de Gaillon. Enfin le premier maître étranger dont nous avons relevé le nom est un Italien, Piètre, « pointre d'Ytallye » (1377).

Vingt-quatre peintres étrangers habitèrent Lyon au quinzième siècle : parmi eux étaient douze Flamands et six Italiens. Quatre seulement, trois Italiens et un Flamand, méritent qu'on s'y arrête. Bertho le Florentin (..1455) a été cité par Filarète. Sebastiano Serlio, de Bologne, « paintre et architecteur ordinaire » de François Ier (1475- † 1554), a pris part aux travaux du château de Fontainebleau, principalement sous les ordres du Primatice; il a exercé par ses livres une grande influence sur l'architecture de son temps. Pierre Bonté, de Florence (..1491- † 1515), a été au service du cardinal d'Amboise; Guillaume Ramèse, qui a dédié à ce maître son commentaire du poëme *De nuptiis* de Richard, a dit de lui qu'il était *in artibus apprime doctus*. Jean de Hollande (..1492-1507), « painctre de Flandres », a *pourtraict* des effigies et des *histoires*.

C'est par des compositions décoratives pour l'entrée de souverains ou de hauts personnages et par les ouvrages de peinture qui faisaient partie de ces décorations que plusieurs artistes à Lyon ont donné, dans ce siècle, la mesure de leur talent. On n'a de ces travaux que de vagues descriptions, qui suffisent cependant à en montrer le caractère et l'étendue.

Jean Hortart, un Écossais, peintre, enlumineur, verrier et brodeur, qui fut maître peintre de l'église Saint-Jean (..1412-1465), a fait, en 1463, avec Jean de Juys, peintre et verrier (..1446- † de 1477 à 1479), des *pourtraicts* pour les « personnaiges et istoyres » du mystère *Modus et Ratio* qui devait être joué devant Louis XI. Jean Prevost, maître peintre et maître verrier de l'église Saint-Jean (..1470-1503), François de Rochefort, peintre et sculpteur (..1492-1502), Adam Favre, peintre (..1493- † 1523 ou 1524), Guillaume Le Roy, peintre flamand (..1493- † de 1525 à 1528),

Jean Ramel ou Rameau, peintre et verrier, « juge des sotz » (1493-1538), pour ne citer que les plus marquants, ont, comme il est dit à l'occasion de Rochefort, « inventé et mis en ordre » les *mystères* pour les entrées et « servy en l'art de painture neccessaire ausdicts mistères ». Ils ont *pourtrait* et fait ces *histoires,* non seuseulement à Lyon, mais dans d'autres villes, et l'on sait, par exemple, de quelles décorations Guillaume Le Roy traça les dessins à Dijon. François de Rochefort a précédé Prevost et Perréal dans la direction de ces travaux; il était « le maistre des painctres ès ystoires et joyeulsetés » faites pour l'entrée de Charles VIII; il l'était encore lors de l'entrée de « madame de Candalle, royne de Hongrie ». André Perroset (..1492-1496), peintre et *cartier,* a peint « de grant hystoires » sur des toiles en 1494. Adam Favre, plus connu sous le nom de maître Adam, qui fut un maître très occupé, a été chargé, en 1507, de « la facture et pourtraict des ystoires jouées à l'entrée du Roy (Louis XII) ».

Les documents montrent Jean Prevost, maître peintre et maître verrier de la cathédrale, chargé de nombreux ouvrages de peinture de toute sorte, et l'on trouve dans un compte de 1494 la description de peintures d'étendards et de bannières que ce maître fit, sur l'ordre de Charles VIII, avec un autre peintre lyonnais, Pierre de Paix dit d'Aubenas (...1479-1503), et Jean Bourdichon, peintre du Roi. Pierre de Paix a peint plusieurs vitraux de l'église Saint-Jean. Huguenin Gonin, aussi de Lyon, a été au service du Dauphin, fils de Charles VI; nous savons par un des articles de comptes que, en 1419, Gonin peignit, pour le Dauphin, des bannières de cendal aux armes et des lances à la devise de ce prince.

Jean Perréal, dit de Paris (..1482- † 1528 ou 1529), fut, des peintres lyonnais du quinzième siècle, celui qui a été le plus renommé. Peintre ordinaire de Charles VIII, d'Anne de Bretagne, de Louis XII et de François Ier, il a eu certainement de la valeur comme peintre. Il a fait des portraits, il a peint des scènes des campagnes de Louis XII en Italie; son œuvre comme dessinateur et comme peintre peut être reconstitué dans une certaine mesure d'après des documents originaux, mais aucun ouvrage de sa main n'est connu [1]. Perréal a été particulièrement estimé de ses contem-

[1] M. E. M. Bancel a fait don au Musée du Louvre d'un charmant tableau qui

pour estre lesdits deniers employés au payement de dix-huict peintures que, par ordre de Sa Majesté, sont esté faictz en ladite ville d'Anvers par les peinctres Rubbens et Sneyders ».

Compte 27e d'Ambroise van Oncle, chevalier, receveur général des finances du Roi, etc., du 1er janvier au 31 décembre 1641. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. Recette générale des finances. B. 3026.

Folio 437, verso. 992 livres 6 sols 6 deniers à Albert Rubens, secrétaire ordinaire du Conseil privé du Roi, « pour la première année de ses gaiges de secrétaire ordinaire dudit Conseil privé que Sa Majesté, par ses lettres patentes du 15e de juing 1630, luy at accordé à cause de son dit estat, luy ayant icelluy esté accordé pour le déservir après le trespas de feu son père ou après la résignation dudit office, la dicte première année commencée le 19e d'apvril 1640, jour qu'il a presté le serment dudit estat, et finie le 19e d'apvril 1641, par copie authentique desdites lettres patentes et deux quictances veues es estatz de janvier, folio 39, et juillet, folio 35; par copie aucthentique desdites lettres patentes deuement vérifiées en portant note de son serment presté le 19e d'apvril 1640 et deux de ses quictances conformes au texte cy-rendu ».

Folio 513, verso. 1,979 livres 3 sols 4 deniers « aux vefve et héritiers de feu le secrétaire Pierre-Paul Rubens, en une lettre de descharge de pareille somme datée du dernier de juillet 1641, levée sur Baulduyn Blyleven, conseiller et recepveur général de Brabant au quartier de Louvain dont est faict recepte cy-devant folio IX, à quoy montent quatre années moins quinze jours dudict défunt comme peintre de Son Altèze, que Sa Majesté par ses lettres patentes du 15e d'apvril 1636, luy at accordé de gaiges à l'advenant de 500 pareilles livres par an, à raison de son dit estat, lesdites quatre années moins quinze jours commencées le 15e de juing 1636, jour qu'il at presté son serment, et finies le 28e de mai ensuivant 1640, par ordonnance de reliefvement, lesdittes lettres patentes originelles, certification du jour de son trespas et quictance vérifiée, veues en l'estat de juillet ».

Compte 29e d'Ambroise van Oncle, receveur général des finances, du 1er janvier au 31 décembre 1643. Archives du Nord. Chambre des Comptes de Lille. Recette générale des finances. B. 3038.

Folio 418, verso. 475 livres 15 sols 6 deniers « à la vefve et tuteur des enfants de feu messire Pierre-Paul Rubbens, vivant, chevalier, secrétaire du Conseil privé du Roi, en une lettre de descharge de pareille somme datée du vingtiesme d'apvril 1643, levée sur messire Jacques van Ophen, chevalier, conseiller et receveur général de Brabant au quartier de Bruxelles, dont est faict recepte cy-devant folio VII, pour semblable somme à quoy montent 175 jours de ses gaiges, à l'advenant de 54 sols

4 deniers par jour, à raison de son dict estat, et ce depuis le vingt septiesme d'octobre 1639, jusqu'au 18e d'apvril ensuivant 1640, jour que le filz dudict défunct Albert Rubbens presta le serment dudict estat et entra en la déservitude d'icelluy, ayant receu le précédent payement au compte de l'an 1640, porté en icelluy, folio 381, verso, par extraict autenticque du testament défunct et quictance vérifiée veue en estat du mois d'apvril, folio 42, verso ».

Note communiquée par M. Alfred Weil sur les œuvres de décoration de Rubens pour le rendez-vous de chasse de la Torre de la Parada au Pardo[1].

« La beauté de la vue que de toutes parts l'on découvre du site de la « *Torre del Pardo* a convié S. M. à y ordonner la construction d'une « maison assez spacieuse pour qu'elle pût y séjourner quelque fois.

« Le Marquis de Las Torres[2] s'occupe de l'exécution des travaux et de la « réunion des fonds nécessaires par la vente d'offices et produits ou par « le moyen d'autres combinaisons. »

C'est sous la date du 10 *janvier* 1636 qu'un journaliste de l'époque[3] nous apprend en ces termes, quand commencèrent les travaux de la « maison de plaisance située au Pardo » et pour la décoration de laquelle Crescenzio fit appel au concours de Rubens, avec qui il s'était lié d'amitié lors du séjour du grand artiste flamand à Madrid (août 1628-avril 1629).

Nous ne savons à qui appartint le choix des sujets : Rubens fut-il laissé libre ou bien dut-il se conformer à des instructions reçues de Madrid? Ce que l'on peut supposer, c'est que le Maître tenta de faire revivre sur les murs de la *Torre del Pardo* ou *Torre de la Parada* les *Métamorphoses d'Ovide* (car toutes les toiles qui nous restent, et forment une véritable série, traitent des fables et légendes de ce poëme).

Pour l'exécution de cette commande, qu'il mena très-rapidement, puis-

[1] « El sitio de la Torre del Pardo que por todas partes descubre tan hermosa « vista, ha convidado à S. M. de mandar labrar en el casa bastante en que alguna « vez pueda aposentarse. El Señor Marqués de las Torres entiende en la obra y « en juntar dineros para este efecto vendiendo oficios, naturalezas y andando en « otros arbitrios. »

[2] *Jean-Baptiste Crescenzio* (frère du cardinal Crescenzio), constructeur du Panthéon des Rois à l'Escorial, plus tard surintendant des bâtiments royaux, crée par Philippe IV marquis de *las Torres* ou marquis de *la Torre* : il ne nous a pas été possible de déterminer laquelle de ces désignations de titre est la vraie.

[3] *La corte y la monarquía de España en los años* 1636 *y* 37 (1 vol.). Lettres, gazettes publiées par don Antonio Rodriguez Villa, v. p. 6.

que, d'après les écritures de van Oncle, il avait déjà, en 1637, droit à un à-compte pour travaux accomplis, Rubens dut avoir recours largement à la collaboration de toute la troupe d'artistes qui travaillaient avec lui et pour lui sous sa direction. Avec une franchise et une modestie qui l'honorent, il nous a fait connaître par ses lettres que c'était le système qu'il avait employé pour l'exécution de pareilles commandes à une époque où il était en pleine santé et plus jeune de vingt ans. Aussi dut-il, à plus forte raison, le pratiquer alors qu'avec l'âge, la goutte était venue et l'empêchait de se prodiguer avec la « furia d'antan ».

Les toiles de peintures décoratives qui proviennent de la Torre de la Parada et que garde le Musée de Madrid sont donc, à n'en point douter, œuvres de collaboration; elles sont plutôt de l'atelier de Rubens que de la *main de Rubens,* et c'est ce qui explique qu'au catalogue du Musée, dressé avec tant de soin et d'érudition par don Pedro de Madrazo, elles figurent, les unes sous le nom de *P. Paul Rubens,* les autres sous les noms de ses élèves : *Erasme Quellyn, van Thulden, Cornelis de Vos;* d'autres sous des noms peu connus, tels que ceux de *van Eyk, Gowi,* et d'autres encore sous la désignation générique de : *École de Rubens.*

En voici la liste :

Nos du catalogue du Musée de Madrid.	SUJET DU TABLEAU.	CATALOGUÉ SOUS LE NOM DE :	DIMENSIONS	
			HAUTEUR.	LONGUEUR.
1150	Chute de Phaéton.	Van Eyck.	1m95	1m80
1388	Défaite des Titans [1].	J. P. Gowi.	1.77	2.85
1412	Chute d'Icare.	*Id.*	1.95	1.80
1540	La mort d'Eurydice.	Erasme Quellyn.	1.79	1.95
1541	Jason.	*Id.*	1.81	1.95
1579	Lapithes et Centaures. (Pirithoüs et Hippodamie.)	Rubens.	1.82	2.90
1580	Enlèvement de Proserpine.	*Id.*	1.80	2.70
1581	Le banquet de Térée.	*Id.*	1.95	2.67
1588	Orphée et Eurydice.	*Id.*	1.94	2.45
1594	Mercure et Argus.	*Id.*	1.79	2.97
1599	Saturne dévorant un de ses enfants.	*Id.*	1.80	0.87
1600	Ganymède enlevé par l'aigle.	*Id.*	1.80	0.87
1636	Apollon vainqueur de Marsyas.	Copie de Rubens.	1.81	2.67
1641	Cadmus et Minerve.	Ecole de Rubens.	1.81	3.00
1642	Apollon et Daphné.	*Id.*	1.93	2.07
1776	Orphée jouant de la lyre [2].	Van Thulden.	1.95	4.32
1792	Triomphe de Bacchus.	Cornelis de Vos.	1.80	2.95

[1] Le savant auteur du Catalogue du Musée dit que ce tableau est celui attribué à Rubens, et figurant aux inventaires du dix-septième siècle sous le nom « Conquête des géants ». — M. Cruzada Villaamil avait compris ce tableau dans la liste des tableaux de Rubens perdus.

[2] M. Pedro de Madrazo, l'auteur du Catalogue du Musée, dit que ce tableau est celui qui figurait aux anciens inventaires sous le nom de Rubens, et que M. de Villaamil avait compris dans la liste des tableaux perdus.

De la collection des sujets mythologiques exécutée sous la direction de Rubens pour la Torre de la Parada, il existe donc encore au musée de Madrid dix-sept toiles, classées par M. Pedro de Madrazo comme suit :

7 Rubens.	1 Van Thulden.
2 École de Rubens.	1 C. de Vos.
1 Copie de Rubens.	1 Van Eyck.
2 Erasme Quellyn.	2 Gowi.

On est étonné de ne pas trouver, en examinant les sujets de ces tableaux, une toile représentant le Maître suprême de l'Olympe; mais nous savons de source certaine que cette omission n'a pas été commise par Rubens, et qu'il avait peint pour la Torre de la Parada une toile de 4 varas de long, soit 3,40 environ, intitulée *Jupiter et Junon*.

Après le passage des troupes autrichiennes en 1710 par la Torre de la Parada, on ne retrouva plus ce tableau, et mention spéciale en fut faite à l'inventaire dressé en 1749[1]. Il est permis de supposer que, dans l'exécution de cette série de toiles, Rubens s'était réservé plus particulièrement celle représentant *Jupiter et Junon*, et qui, comme on le voit par la dimension de longueur connue, était des plus importantes.

Cette note serait incomplète, même en ce qui a trait à Rubens, si nous n'indiquions ce que nous savons encore de la décoration du rendez-vous de chasse de la Torre de la Parada, aujourd'hui devenu logement d'un simple garde-chasse.

Le musée de Madrid possède encore quatre toiles de *Paul de Vos* qui ornaient la Torre de la Parada; ce sont :

		Hauteur.	Longueur.
Nos du catalogue :	1798. *Renard*.	0,84	0,81
—	1803. *Cerf poursuivi par une meute*. .	2,12	3,47
—	1805. *Taureau vaincu par des chiens*.	1,57	2,00
—	1886. *Sanglier*.	0,68	0,37

Il possède également les deux toiles de *Snayers* nos 1664 et 1665 du catalogue :

La 1re de 1,80 de haut sur 1,49 de long représentant *Philippe IV servant des sangliers*.

La 2e de 1,62 de haut sur 1,48 de long représentant *Philippe IV tirant des cerfs*.

Le musée conserve de même sous les nos 679, 680, 681, 682, 683, 5 toiles de V. *Carducci* représentant des sujets religieux (*Naissance de la Vierge, Annonciation, Visitation, Présentation au temple, Assomption*), et qui

[1] Cruzada Villaamil, *Rubens diplomatico Español*, p. 322.

devaient sans doute décorer l'oratoire du petit rendez-vous de chasse : mais ce qui est plus intéressant, c'est de voir que Philippe IV, en artiste exquis qu'il était, y avait mis *Rubens* face à face avec *Velazquez*.

Quoi qu'en dise M. Paul Mantz[1], dans ses articles sur Rubens, le *Démocrite* et l'*Héraclite* de P. P. Rubens n'ont pas disparu. Ils ont si peu disparu qu'ils se trouvent actuellement au Musée de Madrid, nos 1601 et 1602 du catalogue.

(Hauteur : 1,81. Longueur : 0,64.)

Ces tableaux peints pour le duc de Lerma, lors du premier voyage de Rubens en 1603, ne sortirent pas d'Espagne. Philippe IV les fit placer à la Torre de la Parada, et, en face, il fit accrocher les admirables toiles de Velazquez :

	Numéros.	Hauteur.	Longueur.
l'*Ésope*.	1100	1,79	0,94
le *Ménippe*.	1101	*id.*	*id.*

ainsi que :

le *Mars*.	1102	*id.*	*id.*
le *Nain* (Antoine l'Anglais).	1097	1,42	1,07
id. (l'enfant de Vallecas).	1098	1,07	0,83
id. (le crétin de Coria)	1099	1,06	0,83

Autant que les données que nous possédons nous permettent d'en juger, on voit qu'à la Torre de la Parada Philippe IV possédait :

L'oratoire avec peintures de Carducci ;

Une chambre, (le vestibule sans doute), avec la représentation de ses exploits cynégétiques ; une autre avec les animaux de Vos, la salle à manger peut-être ; un boudoir avec les admirables rictus des Ésope, des Héraclite, des bouffons, grotesques, anciens ou modernes, philosophes ou crétins ; et enfin : la collection de toiles mythologiques conçues par Rubens, exécutées sous ses yeux et retouchées de sa main de maître.

Si l'hypothèse que nous nous sommes permis d'émettre est exacte, et si Rubens dans ces toiles pour la Torre de la Parada a tenté de représenter les Métamorphoses d'Ovide, dont sont tirés les sujets de presque tous les tableaux indiqués :

Livre	1er d'Ovide.	*Défaite des Titans.*
		Mercure et Argus.
—	2 —	*Phaéton.*
—	8 —	*Cadmus et Minerve.*

[1] Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXVI, p. 277.

Livre	5	d'Ovide.	*Enlèvement de Proserpine.*
—	6	—	*Jason.*
—	8	—	*Icare.*
			Pirithoüs.
—	10	—	*Orphée.*
			Orphée et Eurydice.
			Mort d'Eurydice.
—	15	—	(*Jupiter armiger*) *Ganymède.*

il serait licite de supposer que certaines autres toiles, que possède le Musée de Madrid aient fait partie de cette collection, et nous serions porté à croire que de ce nombre il faille compter :

			Hauteur.	Longueur.
N° 1173.	Borkens.	*Apothéose d'Hercule.* .	1,89	2,12
N° 1296.	Cossiers.	*Prométhée rapportant le feu du ciel.*	1,82	1,13
N° 1387.	Gowi.	*Hippomène et Atalante.*	1,81	2,20
N° 1539.	Quellyn.	*Bacchus et Ariane.* . .	1,79	0,95
N° 1546.	Van Eyck.	*Thétis et Pélée.* . . .	1,81	2,88
N° 1583.	*Rubens.*	*Le sanglier de Calydon.*	1,60	2,60
N° 1643.	École de Rubens.	*Andromède enchaînée.* .	1,93	1,04

Nota. Au sujet des peintres :
van Eyck,
Gowi,
Joui,
dont le catalogue du Musée disait :

« Van Eyck [1]. Nous manquons de donnée à l'égard de ce peintre qui sans doute florissait au dix-septième siècle et était du nombre des disciples formés par Rubens.

« Gowi (J. P.) [2]. Nous ne savons rien de la biographie de ce peintre, dont, excepté le Musée de Madrid, aucune autre galerie publique ne possède de tableau. Il florissait au dix-septième siècle et parait appartenir à la grande école d'Anvers. »

[1] Jean van Eyck, qui a marqué son tableau de Madrid de la signature ÆYCK, qu'on doit lire A EYCK, fut admis comme maître à la corporation de Saint-Luc en 1632-1633. En 1635, il aida David Ryckaert à peindre, d'après une esquisse de Rubens, l'arc de triomphe érigé près de l'abbaye de Saint-Michel, lors de l'entrée du cardinal-infant à Anvers. (Voir Max Rooses, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool* p. 514.)

[2] Il est inscrit à Anvers, en 1632-33, sous le nom de Jacomo Pedro Gouwi, comme élève d'un Paul von Overbeech, et, en 1636-37, comme franc-maître de Saint-Luc.

Joui (même note que pour le précédent).

Je me suis adressé à M. Pedro de Madrazo, qui m'a répondu que *Gowi* et *Joui* sont un seul et même auteur.

Alfred Weil.

Madrid, 14 janvier 1887.

Note communiquée par M. Alfred Weil sur les peintures exécutées par Rubens, soit seul, soit avec la collaboration de Snyders, pour le roi Philippe IV.

« En 1640, Rubens reçoit 10,000 livres, pour dix-huit peintures qu'il « fit à Anvers avec Snyders, pour le compte du Roi d'Espagne, et « 4,200 livres, pour quatre tableaux qu'il exécuta seul. Il serait très- « curieux de savoir si ces tableaux figurent au Musée de Madrid ou à « l'Escorial », me dites-vous.

D'après ce que rapporte M. Paul Mantz, dans son quatorzième et dernier article sur Rubens (*Gazette des Beaux-Arts*, livraison du 1er décembre 1885), il semble que M. Carl Justi, dans son *Zeitischrift für Bildende Kunst,* se soit posé cette même question, sans parvenir à la résoudre. Justi avait eu connaissance de la commande des dix-huit peintures *Rubens-Snyders*, et des quatre tableaux à exécuter par *Rubens seul :* mais je remarque (est-ce erratum à l'impression de l'article de la *Gazette des Beaux-Arts?*) que M. Mantz indique le chiffre de *cent mille,* (et non de *dix mille livres,* comme prix de la commande des tableaux. Je vous signale ce détail. Vous saurez sans doute s'il mérite d'être rectifié[1].

Si vous vous reportez à l'article mentionné à la *Gazette des Beaux-Arts,* vous verrez que M. Mantz semble indiquer que le *Jugement de Pâris* (n° 1590 Musée de Madrid) et le *Persée et Andromède* (n° 1584 Musée de Madrid) auraient été deux des quatre tableaux commandés à Rubens seul. Voici à ce sujet mes observations :

1° M. Cruzada Villaamil (dans son ouvrage *Rubens diplomatico espanol*) fait remarquer que le *Persée et Andromède* figure pour la première fois à l'inventaire de 1686 : je dois ajouter pourtant que cette observation n'a pas un grand poids, car le *Persée et Andromède* se trouve à l'inventaire de 1686, dans un des salons (le salon de glaces) dont, suivant mention spéciale faite à l'inventaire de 1666, les peintures n'avaient pas été inventoriées alors (1666). Il est donc non-seulement admissible, mais probable, que le

[1] Le compte 26e d'Ambroise van Oncle (1er janvier-31 décembre 1640) ne mentionne que la somme de 10,000 livres accordée à Rubens et à Snyders pour 18 peintures, et celle de 4,200 livres payée aux héritiers de Rubens pour des tableaux que ce dernier exécuta seul.

Persée et Andromède (malgré ses dimensions 2,65 de hauteur sur 1,70) soit, comme l'indique M. Mantz, un des quatre tableaux exécutés par Rubens seul pour Philippe IV et la dernière œuvre du Maître [1].

2° Le *Jugement de Pâris* figure, il est vrai, pour la première fois à l'inventaire dressé à la mort du roi Philippe IV en 1666; mais c'est sur ce tableau que j'ai, dans mon portefeuille, la note dont je vous parlais, et d'après cette note, dont je vous enverrai copie un de ces jours dès que j'aurai pu la remettre au net, vous jugerez si l'on peut affirmer en toute assurance avec M. Paul Mantz que le tableau n° 1590 du Musée est bien celui qui apparaît à l'inventaire de 1666, dans la galerie du Nord.

Le sujet est trop délicat pour que je me permette d'émettre une hypothèse à l'égard de la désignation de ces quatre *tableaux exécutés par Rubens seul.*

Je vous prie même d'excuser les observations qui précèdent. Ma réponse au sujet de dix-huit peintures de Rubens et Snyders en collaboration ne peut guère être plus précise que la précédente.

Toutefois je trouve dans l'ouvrage de M. Cruzada Villaamil que parmi les tableaux *perdus* de Rubens se trouvaient les sept tableaux suivants qui figurent pour la première fois à l'inventaire de 1666 : or, comme l'inventaire précédent était de 1636, et comme Rubens mourut en 1640, il résulte que tout ce qui n'est pas inscrit à l'inventaire de 1636 a été exécuté de 1637 à 1640; c'est donc de cette époque qu'il faut compter :

1° *Diane et ses nymphes,* de Rubens et Snyders.	3 varas 1/2 de long. 1 — 1/2 — haut.
2° *Nymphe à la chasse,* de Rubens et Snyders.	5 varas de long. 2 — — haut.
3°, 4°, 5°, 6° 4 peintures avec figures de Rubens et animaux de Snyders.	3 varas 1/2 de long. 2 — 1/4 — haut.
7° Un intérieur de Snyders avec trois figures de la main de Rubens.	3 varas 1/2 de long. 2 — — haut.

C'est-à-dire les sept *tableaux* perdus et inventoriés comme je viens de le rapporter.

[1] D'après M. Max Rooses (*Œuvres de Rubens,* t. I, p. 125), ces quatre tableaux de Rubens seraient ceux représentant : *Hercule, Andromède,* la *Réconciliation des Romains et des Sabins,* l'*Enlèvement des Sabines. Hercule* et *Andromède* furent terminés par Jordaens; les héritiers de Rubens lui payèrent de ce chef 240 florins.

Peut-être y a-t-il lieu de comprendre aussi les deux tableaux existant au Musée, nos 1644 et 1645, catalogués « École de Rubens » et représentant :

L'un, *Allégorie de l'air*
L'autre, *Allégorie du feu*, dit notre catalogue. } avec oiseaux de *Snyders*.

N. B. — La peinture de *Orphée et la Lyre* cataloguée sous le nom de *van Thulden* et dont mention est faite à la note sur les tableaux de la Torre de la Parada, serait (suivant les indications du catalogue) de van Thulden pour les figures, de Snyders pour les animaux.

Alfred Weil.

Madrid, 18 janvier 1887.

XXIII

LES BEAUX-ARTS DANS LE DÉPARTEMENT DU TARN

DEPUIS LA RENAISSANCE.

C'est en Italie que brilla avec le plus d'éclat la renaissance des Beaux-Arts, et le diocèse d'Albi a eu la bonne fortune d'avoir successivement, de 1462 à 1515, des évêques ayant résidé à Rome.

Ce fut d'abord un ami particulier du pape Pie II, le cardinal Jean Jouffroi (1462-1473). A son arrivée dans sa ville épiscopale, il trouva sa cathédrale inachevée et n'ayant de remarquable, à l'extérieur, que l'avant-porte construite sous Dominique de Florence à la fin du quatorzième siècle, et à l'intérieur, un tableau du jugement dernier peint sur la brique même au pied de la tour du clocher, à la même époque. Jouffroi, chargé d'importantes missions politiques, ne résida que rarement à Albi; cependant c'est lui qui fit faire les belles fresques de la chapelle Sainte-Croix, représentant sur deux grands panneaux, divisés en huit compartiments, les principaux faits du règne de Constantin. Le panneau supérieur représente l'*Apparition de la Croix*, la *Marche à la rencontre de Maxence*, la *Bataille et la victoire des chrétiens;* le panneau infé-

rieur, l'*Invention de la Croix*, l'*Entrée d'Hélène à Jérusalem*, l'*Interrogatoire des vieillards par l'Impératrice* et l'*Invention des clous qui ont servi à la crucifixion*. Les costumes sont ceux des gentilshommes français du quinzième siècle. L'évêque Jouffroi avait choisi sa sépulture dans cette chapelle où son successeur lui fit faire dans l'épaisseur du mur un tombeau qui a été détruit à la Révolution; mais on a respecté la fresque faite en même temps que le tombeau et représentant le cardinal avec ses deux frères Élie et Henri. Des légendes latines donnent l'explication de toutes ces peintures.

Le successeur de Jouffroi fut Louis Ier d'Amboise, frère du cardinal Georges (1473-1502). C'est ce prélat, grand ami des arts, qui fit la consécration de la cathédrale en 1480, et on lui doit tout ce qu'on admire dans ce bel édifice. Non content d'entretenir à Albi des sculpteurs, des peintres italiens et des miniaturistes dont les œuvres ont fait école, il y retint pendant quatre ans (1480-1484) l'imprimeur Jean Neumeistre, un compagnon de Gutenberg. Les ouvrages à gravures que cet artiste a imprimés à Albi portent simplement cette indication : *Impressum Albie*, et l'on a longtemps discuté pour savoir quel était cet Albi; mais M. Claudin, dans un ouvrage récent, fruit de nombreuses et patientes recherches, a prouvé que c'est Albi en Languedoc, et qu'en quittant cette ville Neumeistre alla s'établir à Lyon, où il fut d'abord connu sous le nom de Jean d'Albi.

Je regrette que le temps accordé pour nos lectures par le règlement ne me permette pas de vous faire la description des peintures et des sculptures de la cathédrale d'Albi; mais l'œuvre architecturale et sculpturale vous est connue par le bel album du photographe Aillaud et, bientôt l'œuvre picturale si magnifique, si remarquable par ses dimensions, aura aussi son vulgarisateur. L'immense peinture de la voûte, qui n'a pas moins de 2,000 mètres carrés, est la représentation de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Et la munificence de Louis Ier fit plus encore. En 1484, il traitait à Paris avec les fondeurs Jehan et Adam Morant père et fils, et avec Regnault Guédon, gendre de Jehan Morant, demeurant tous dans la rue Saint-Martin, pour la fourniture d'un griffon semblable à celui des Cordeliers de Paris, avec six images des principaux Saints honorés dans le diocèse; de six colonnes supportant six anges

tenant les insignes de la Passion, colonnes qui devaient être semblables à celles de l'église Saint-Jacques de Paris; d'une croix comme celle de Saint-Germain l'Auxerrois et du même poids, avec *son pilier et son guichet* pour monter et descendre le ciboire. Les fondeurs s'engageaient à faire le tout en cuivre jaune, moyennant 18 livres 10 sous, travail compris, le cent pesant pour les colonnes et 19 livres pour le griffon et la croix; l'évêque s'engageait de son côté à fournir l'emballage et le plomb, et à donner cinq sous par jour aux ouvriers qui viendraient de Paris pour le montage.

En 1493, il fit encore don à la cathédrale de six statuettes, d'un petit et d'un grand retable, le tout en argent doré. Le grand retable était destiné au maître-autel; sept bas-reliefs y représentaient la *vie de Jésus*. Il ne reste plus rien de toutes ces merveilles.

Les évêques d'Albi avaient à Combefa, près d'Albi, un château féodal que Louis d'Amboise entretenait avec soin. Il en fit complétement restaurer la chapelle, qu'il consacra en 1490. Les sculpteurs de la cathédrale avaient construit derrière l'autel un beau sépulcre qui existe encore, mais qui lors de la destruction du château, au siècle dernier, a été transféré à Monestiés. Le Christ est au tombeau; Joseph d'Arimathie et Nicodème tiennent les coins du linceul; leur attitude est sublime de douleur respectueuse. Les saintes femmes entourent le tombeau; la Vierge et Marthe qui la soutient forment un groupe plein d'expression. Le pavé de cette chapelle était fait de briques émaillées, aux armes de d'Amboise, et que se disputent les amateurs de curiosité. On les croit de fabrication rouennaise.

L'âge avancé de Louis Ier l'obligea à abdiquer en 1502, et il mourut l'année suivante. Il avait abdiqué en faveur de son neveu Louis II d'Amboise, qui continua l'œuvre commencée pour l'embellissement de la cathédrale. Celui-ci mourut en 1510, dans un voyage à Rome, et c'est sous son successeur Charles de Robertet (1510-1515) qu'elle fut terminée. Cette œuvre magnifique comprend le baldaquin, le jubé, le chœur et les splendides peintures de la voûte.

La présence d'artistes italiens dans le diocèse ne manqua pas d'y développer le goût des populations et d'y faire naître des artistes. Sans doute, la réputation de ces artistes ne s'est pas répandue au loin : la plupart même sont inconnus, notre devoir est de les tirer de l'oubli. Et que leur a-t-il manqué pour acquérir de la célébrité,

pour quelques-uns même de la gloire? Les moyens de développer leurs talents naturels. Les provinces étaient pauvres, les villes encore plus, et, en dehors de Paris, on ne faisait rien pour les artistes, qui en étaient réduits à faire quelques portraits, des tableaux d'église très-mal payés; à peindre des armoiries pour les fêtes publiques. Heureusement, il n'en est plus de même aujourd'hui; dans toutes les localités de quelque importance, il y a des Écoles de dessin, des Musées où les jeunes gens vont chercher des enseignements, des inspirations, et s'ils montrent de sérieuses dispositions, ils vont étudier à Paris aux frais des départements ou des villes.

Quel est le dictionnaire biographique où l'on trouve les noms de Pujol, Hugonet, Bordet, Royer, Boyer, Bordelet, qui sont ceux de familles albigeoises dans lesquelles le culte des Beaux-Arts était héréditaire? Aucun. En 1533, Simon Boyer, habile *imagineux*, donne quittance de 50 livres cinq sous, pour avoir fait les préparatifs de l'entrée à Albi du roi François Ier, avec le Dauphin et les seigneurs de la Cour; deux ans après, il était encore chargé des préparatifs à faire pour l'entrée du roi et de la reine de Navarre. Boyer était contemporain de Royer qui fut chargé de restaurer un tableau de l'Annonciation appartenant à l'école mage. Sa signature était accompagnée d'un parafe représentant une tête d'homme. Parmi les œuvres architecturales de la première moitié du seizième siècle je signalerai le château de Ferrières, qui a servi de prison d'État au siècle dernier. La date précise de sa construction n'est pas connue; mais elle remonte au règne de François Ier, dont on voit l'effigie en relief sur le couronnement d'une fenêtre, à côté de celles du seigneur châtelain Guillaume Guilhot et de sa femme. A une autre fenêtre est la représentation équestre de Guilhot. Le château de Ferrières est aujourd'hui en ruine; mais il conserve encore des restes remarquables de sculpture, indépendamment de ceux que j'ai déjà signalés, et il y a dans la grande salle une de ces belles et vastes cheminées dites de la Renaissance.

A Albi, l'hôtel Reynès, rue Timbal, attire l'attention des curieux. Il date de la même époque que le château de Ferrières, et l'on y remarque dans la cour d'honneur, à une belle fenêtre à meneaux sculptés, les bustes de François Ier et de la Reine. En face de cette fenêtre est une belle galerie à colonnes. Une espèce de donjon,

flanqué d'une tour ronde, couronne l'édifice. Dans la même rue et en face de l'hôtel Reynès est une maison qui donne une idée exacte des habitations bourgeoises de cette époque. Au rez-de-chaussée, la porte d'entrée qui a conservé toute son ornementation est seule remarquable ; le reste de cette partie du bâtiment a été défiguré par l'établissement moderne de devantures de magasins. Au-dessus de ce rez-de-chaussée s'élèvent deux étages sur une seule saillie. Des pilastres de bois, moulurés et ornés de figures géométriques ou empruntées aux règnes végétal et animal, relient les corniches qui séparent ces étages. Entre ces pilastres, d'autres pièces de bois disposées en X, et dont les intervalles sont remplis de briques, sont placées entre les fenêtres; mais tout ce colombage est aujourd'hui recouvert d'un crépi qui en détruit tout l'effet. Les fenêtres, en croix, ont de même leurs pilastres, leurs accoudoirs et leurs entablements à fronton, moulurés et sculptés, de sorte que cette maison, malgré les modifications qu'elle a eu à subir, est encore un spécimen curieux de la sculpture architecturale au seizième siècle.

Alors et depuis l'invasion des Anglais, la plupart des villages de notre région étaient fortifiés; les rues en étaient étroites, tortueuses, et les principales aboutissaient à une place entourée de maisons dont les étages supérieurs étaient en avance, tandis que le rez-de-chaussée se trouvait en recul, ce qui formait autour de la place une allée couverte, et c'était sous ce *couvert*, qui existe encore dans beaucoup de localités, que se réunissaient pour délibérer les administrateurs de la communauté.

Au dix-septième siècle, comme au seizième, nos peintres albigeois n'ont d'autres ressources que de faire quelques portraits, quelques tableaux d'église mal payés et des peintures décoratives pour les fêtes publiques. En 1603, Pierre Pujol reçoit de la ville d'Albi 18 livres pour avoir fait et *tiré au vif* le portrait du Dauphin, portrait qui fut placé dans l'hôtel de ville par ordre du premier président de Toulouse. Le maître menuisier Hugonet eut 45 sous pour la *borderie* du cadre. Mais si Albi avait alors des peintres, cette ville n'avait pas de sculpteur, car lorsqu'elle fit restaurer le vieux pont du Tarn et construire le ravelin, à l'extrémité de ce pont, du côté de la ville (1615-1617) elle fit venir deux maîtres sculpteurs d'Angers, Jean Bréau et Mathurin Haut-le-pied, qui des-

sinèrent et taillèrent tout ce qui concernait l'art de sculpture. Jean Hourde dorait les inscriptions que les deux artistes gravaient sur le marbre. Hourde était le peintre consulaire ; en cette qualité, il fit toutes les peintures pour les honneurs funèbres du connétable, pour la réception de Condé, pendant la révolte du duc de Rohan et pour l'entrée solennelle de Richelieu ; enfin, en 1647, il fut l'un des trois peintres chargés de faire les tableaux et les armoiries dont on décora les rues pour la réception du comte d'Aubijoux, gouverneur de la province. Les deux autres artistes étaient les maîtres peintres Molinier (Jean) et Louis Bordelet.

C'est au commencement du dix-septième siècle que l'on commença à enluminer les feuillets de parchemin du cartulaire d'Albi ; mais ce fut Louis Bordelet qui y peignit, pour la première fois, les armoiries des consuls de l'année. Ces armoiries n'ont aucune valeur héraldique : ce sont pour la plupart des armes parlantes que se donnaient les consuls en entrant en charge, d'après leurs noms de famille ou leurs métiers : ainsi pour Boyer, c'est un bœuf; pour Lecaron, la barque à Caron sur une mer tranquille ; pour Amans, qui était tailleur, une paire de ciseaux, etc. Cette innovation est marquée par une ornementation extraordinaire de la lettre initiale de cette année. C'était un A, et il repose sur deux colonnes d'ordre composite, entrelacées de branches de laurier, auxquelles sont appendus les six écussons consulaires, avec celui de la ville en chef.

Le septième volume de notre cartulaire est le plus curieux sous le rapport artistique. Au titre sont les armes de la ville au milieu de fleurs et de fruits, dans un riche encadrement reposant sur un cartouche où se trouve une vue d'Albi. Cette miniature, datée de 1634, est signée Louis Bordelet et lui a été payée 6 livres. Louis Bordelet a eu pour successeurs, dans sa charge de peintre consulaire, ses fils Innocent et Nicolas, qui cédaient quelquefois le pinceau à Jean Molinier. Alors les armoiries du cartulaire étaient payées de 7 à 10 livres.

En 1648, après une lutte contre l'évêque, à propos des libertés de la commune, lutte dans laquelle le Roi donna raison aux habitants, le conseil délibéra de remplacer désormais les armoiries des consuls par leurs portraits, « afin d'obliger les électeurs, dit la délibération, d'appeler au consulat des personnes que l'on puisse avec

justice inscrire au livre consulaire : *in facie noscitur homo* ». Mais les premiers portraits furent sévèrement jugés par les connaisseurs, et l'on en revint aux armoiries pour les abandonner de nouveau et reprendre l'usage des portraits.

Après la pacification du Languedoc, si profondément troublé par la révolte de Rohan, les lettres et les arts prirent un nouvel essor dans la province. Les protestants fondèrent à Castres une Académie (1648), et Albi eut son cercle littéraire. Gaspard Daillon du Lude était alors évêque. C'était en même temps un magnifique seigneur et un lettré. Malgré les démêlés qu'il eut avec les habitants de sa ville épiscopale, il ne fut pas sans contribuer à faire renaître le goût du beau dans son diocèse. Il entretenait dans son palais le peintre Roland Couplet.

Du Lude fit construire les offices, le grand salon et sa terrasse, ainsi que le beau palais d'été qui est aux portes d'Albi et qui porte encore son nom. Ces travaux excitaient l'émulation. A cette époque, le chanoine Trapas formait une collection d'objets d'art et d'histoire naturelle. La ville d'Albi commandait à Louis Bordelet le portrait du Roi qu'elle paya 6 livres, et elle traitait avec le même artiste qui, moyennant 15 livres, s'engagea à faire pour la salle du conseil un tableau à l'huile, de 9 palmes de haut sur 7 de large, représentant le Christ en croix, avec la Vierge et saint Jean, et au fond la ville d'Albi, le tout *en grande peinture*. La ville de Cordes commandait à Georges Artus Legoust, maître sculpteur de Toulouse, un tabernacle pour le maître-autel de l'église Saint-Michel, et à Antoine Constant de Rodez un retable qui coûta 950 livres. La confrérie Sainte-Catherine, fondée dans l'église des Dominicains d'Albi, chargeait Nicolas Bordelet de peindre à la détrempe la chapelle qu'elle possédait dans cette église, « comme aussi de peindre à l'huile l'image de la Sainte, avec une bordure d'or, ensemble la niche et dorer les feuilles qui sont autour et de même faire douze tableaux, aussi à l'huile, représentant la vie et les miracles de ladite Sainte, et aussi peindre le dessus des tableaux en forme de balustre ». Le tout devait être fait dans trois mois, moyennant 53 livres. Enfin les consuls d'Albi restauraient les portes de la ville et en ouvraient de nouvelles sous la direction de l'architecte du Roi, Hugonet, dont le frère Georges travaillait à la restauration de la fontaine dite la font de vigne. Ces deux Hugonet

étaient fils de l'habile menuisier dont nous avons fait mention en 1603.

Cependant on continuait à peindre au cartulaire les portraits, mais sans un meilleur résultat, lorsqu'un artiste liégeois, Pierre Bourguignon, vint dans l'Albigeois. Après être resté deux ans à Castres, Couplet le fit venir à Albi, où il resta près de sept ans (1660-1667). C'est Bourguignon qui peignit les portraits des consuls de 1660. Ils étaient si ressemblants et si finement achevés qu'on rétablit l'usage des armoiries au cartulaire, Bourguignon s'étant engagé, moyennant une pension de 150 livres, à fournir chaque année et pendant sa vie les portraits des consuls à mi-corps, revêtus de leur robe rouge et du manteau comtal. Ces portraits, qui étaient donnés aux consuls à leur sortie de charge, avaient 5 palmes de haut sur 4 de large. Les registres de la comptabilité prouvent que notre artiste toucha sa pension en 1666; mais l'année suivante il disparut, et l'on dut se contenter de faire peindre les armoiries au cartulaire. Cet usage dura jusqu'en 1691. Alors, par suite de la reconnaissance de la noblesse véritable, il n'était plus permis de s'attribuer des armes sans titres, et si l'on trouve aux années 1727 et 1732 les armes du maire de Lavedan, c'est qu'il était réellement noble.

Bourguignon, pendant les deux années de son séjour à Castres, travaillait sans doute pour les Chartreux dont la chapelle avait été dévastée pendant les guerres de religion. On peut aussi lui attribuer les travaux dont les sujets sont tirés de la légende de saint Salvi et qui se trouvent dans l'église d'Albi placée sous le vocable de cet évêque. Il y a de lui au Musée d'Albi un *Martyre de sainte Julianne*, et il existe encore quelques-uns de ses portraits de consuls.

Le peintre Couplet, qui avait tenu sur les fonts baptismaux deux enfants de Bourguignon nés à Albi, mourut, le 12 août 1668, dans le palais épiscopal. Il voulut être inhumé dans la chapelle des Carmes, à laquelle il légua 1,000 livres, et il fit héritier universel Jacques Roumégous, son élève et son serviteur depuis plusieurs années. Alors le Toulousain Simon Sentis vint se fixer à Albi, pour achever les travaux de peinture commencés par Couplet.

Nous savons qu'à la fin du quinzième siècle, Albi a eu pendant quelques années un imprimeur élève de Gutenberg, et que cet

la suite après
la page 460
a dessin

porains comme peintre, peintre de portraits et peintre de batailles; nous ne pouvons le juger que comme architecte ou plutôt comme compositeur de monuments. Le tombeau qu'Anne de Bretagne fit élever à son père François II, duc de Bretagne, et à sa mère, Marguerite de Foix, a été fait par Michel Colombe sur les dessins de Jean Perréal; il revient à celui-ci une large part dans la composition des plans et des dessins de l'église de Brou et dans la composition des *patrons* des tombeaux de Marguerite de Bourbon et de Philibert le Beau que Marguerite d'Autriche fit ériger dans cette église.

Jean de Paris fut aussi un très-habile organisateur de cérémonies publiques, d'entrées et de funérailles de souverains; il en conduisit souvent les travaux, comme aussi il y fit œuvre de peintre et de modeleur. Il a eu plusieurs serviteurs qui paraissent avoir été des collaborateurs très-actifs. Un d'eux, Alexis (..1490-1496), fit « le patron des ystoires » pour l'entrée d'Anne de Bretagne à Lyon en 1494, « comme je luy ai devisé », a dit Perréal dans un des comptes. Marot a dédié un rondeau aux amis et aux sœurs de feu Claude Perréal, Lyonnais; celles-ci étaient peintres. Le poëte a dit :

« Et vous ses sœurs dont maint beau tableau sort
« Paindre vous fault pleurantes son gref sort... »

Les peintres ont fait, au quinzième et au seizième siècle, une besogne de laquelle nous ignorons comment ils se sont acquittés, aucun de leurs ouvrages en ce genre n'ayant été conservé. Les étoffes de soie dont étaient vêtus les personnages qui figuraient dans les entrées de souverains ou dans des fêtes, ces étoffes étaient enrichies d'ornements peints ou dorés, et le pinceau de peintres habiles a été employé à de tels ouvrages. Pierre Bonté a peint des *abillemens* pour l'entrée de l'archiduc en mars 1503. Jean Ramel a peint et a doré des devises et des ornements sur les « habillemens de taffetas » et les robes des personnes qui avaient un rôle dans les *mystères* lors de l'entrée de 1507. En 1518, Daniel de Crane (..1493-1546) a reçu environ 180 francs de notre monnaie « por

représente la Vierge et l'Enfant Jésus, auprès desquels sont agenouillées deux personnes, un prince de la Maison de France et une jeune fille (probablement une jeune veuve). M. Bancel a attribué ce tableau à Perréal; il a invoqué, pour justifier cette attribution, des raisons qui ne nous paraissent pas décisives.

les painctures des équssons, elles et flurdellis semées sur deux roubes de tafetas qu'on avoit fet fère pour deux filles pour l'entrée dou duc d'Urbint ». Le même Daniel de Crane peignit, en 1533, « unq habillement de taffetaz semé de fleurs de liz d'or ».

La broderie, « savoir avec l'esquisse peindre », comme disait Louise Labé, était un art très-répandu. Les peintres traçaient les dessins des broderies; on voit aussi, au quinzième siècle, des reclus se livrer à ce travail.

Les peintres ont été nombreux à Lyon au seizième siècle. Le dixième de ces maîtres étaient étrangers : 28 Flamands, 13 Italiens et 6 Allemands.

Le peintre qui a eu, dans ce siècle, à Lyon, le plus de renom, Corneille de La Haye, était un Flamand. Plusieurs maîtres dont la réputation a peu faibli et dont les œuvres sont parvenues jusqu'à nous, Jean Stradan (Van der Straeten), de Bruges (1523- † 1603), Barthélemy Spranghers, d'Anvers (1546- † après 1627), Paul Bril, aussi d'Anvers (1553- † 1626), Henri Cornélissen Vroom, de Harlem (1566- † 1640), ont fait à Lyon un séjour assez prolongé, avant ou après leur voyage en Italie. Cinq Vandermère ont été peintres dans notre ville. Celui qui est inscrit à la date la plus ancienne sur les rôles des tailles, Liévin (..1506- † de 1525 à 1527), paraît être de la famille des Van der Meire de Gand ; il a travaillé pour les entrées de François Ier et de la reine Claude. Son fils Jean (..1524-1557) a beaucoup produit. On a par cette famille un exemple de l'altération qu'on faisait subir aux noms étrangers et de la difficulté qu'on éprouve quelquefois à les reconnaître : Vandermère est changé souvent dans les comptes en Vandemure, de Vandereurre, Vandremie, Vandamore, Mandamore, etc. François Stella, de Malines (1563- † 1605), s'est, à son retour d'Italie, marié et établi à Lyon ; il a rempli les églises de ses tableaux, et il a été, comme Liévin Vandermère, la souche d'une famille qui compte plus d'un nom célèbre. Les autres Flamands, — parmi eux une femme, Isabeau (..1528-1531), — sont restés dans l'obscurité.

Obscurs sont restés les peintres allemands : un d'eux, Corneille de Bavière (..1523-1557), était peintre, sculpteur et modeleur, et on le trouve au premier rang parmi ceux qui furent employés aux préparatifs de l'entrée de Henri II.

Quatre des Italiens qui ont habité Lyon ont quelque valeur : c'est Salvator Salvatori, de Florence, architecte, peintre et sculpteur (..1533-1536); c'est Benedetto dal Bene, aussi de Florence, élève de Sogliani (..1538-1540), Jean-Ange Scaramuccia, de Pérouse (..1545-1547), Jean Capacin, le Florentin (..1565-1577). Des autres il ne reste que le nom. Nous signalerons cependant parmi eux Ange de Basto (..1523-1528), qui peignait des fleurs et des ornements sur le cuir doré.

Dans le même temps, vers 1524, Jean de Lyon était à Rome un des plus habiles collaborateurs, et, au dire de Vasari, un des familiers de Jules Romain.

La coutume flamande de donner à chacun, après son prénom, le prénom du père suivi du mot fils, comme nom patronymique, a été introduite à Lyon, le mot fils étant supprimé; cette coutume y a été assez fréquemment en usage au seizième siècle. Citons parmi les peintres : Pierre Bertrand (..1493-1547), fils de Bertrand Vannier; Jean dit Gaultier (..1518-1562), fils de Gaultier de Crane; Jean Levin (..1524-1557), fils de Liévin Vandermère; Christofle dit Corneille (..1591-1620), fils de Corneille de La Haye.

Il y a eu à Lyon, au seizième siècle, une abondante production de tableaux. Nous parlerons plus loin du peintre le plus fécond, de Corneille. Les comptes et les livres du temps nous renseignent sur plusieurs de nos artistes, et bien des panneaux montrent la *manière* si diverse de tant de maîtres.

Jean de Laurens (..1541-1544) a vendu à François Ier, en 1541, « deux tableaux de Nostre-Dame », pour le prix de 4,500 francs de notre monnaie. Mathieu Martin (..1547-1598), plus connu sous le nom de « maître Adam », ingénieur du Roi et peintre (on lit dans un des comptes « painctre angénieulx »), fut un portraitiste et un décorateur. Une délibération du consulat, prise à son sujet en 1583, fait connaître un trait des mœurs de ce temps : Martin dut rester, avec sa famille, éloigné de Lyon pendant vingt jours, parce qu'on avait trouvé dans son logis « des habitz à faire mesquerade ». Le poëte Nicolas Bourbon de Vandœuvre a fait de Georges Reverdy, peintre, tailleur d'images et graveur (..1529-1561), l'égal de Holbein. Bourbon a dit de ce maître dans les *Nugæ :*

« Que celui qui veut voir Parrhasius et Zeuxis
« Fasse venir d'Angleterre
« Hans Holbein, et Georges Reverdy
« De la ville de Lyon en France[1]. »

Henri Lhomme (..1538-1544) a « tiré et painct en papier (en 1544) l'assiète et murailles de la ville » de Lyon. Étienne Martellange (..1564- † de 1586 à 1603) a peint des portraits, Noël Cordier des vues en perspective et Louis Précour des paysages. Stradan, Spranghers et Capacin ont laissé à Lyon de leurs ouvrages, dessins et tableaux. Jean-Baptiste Le Tellier, marchand de soie à Paris, publia en 1602 le *Brief discours contenant la manière de nourrir les Vers à soye et la tirer*, et le dédia à « madame de Rosny ». Jean Stradan composa et dessina les six planches que grava Charles de Mallery : rare et curieux travail dont Stradan offrit la seconde édition à la femme de Raphaël Médicis. François Stella était, d'après le témoignage de Van Mander, « un excellent paysagiste et dessinateur, non moins habile peintre de figures que de compositions et de portraits » ; il produisit à Lyon un grand nombre de paysages et de portraits. Les échevins firent peindre, à l'hôtel de ville, en 1596, par Jean Perrissin (..1561- † de 1611 à 1618), « le pourtraict et figure « de Henri IV, et, en 1607, par Jean Morillard (..1570-1607), « des portraictz à l'huile ». Enfin un peintre, Guillaume Compaing (..1533-1536), serait tout à fait oublié s'il n'avait pas été un des ennemis d'Étienne Dolet, ennemi à ce point qu'il l'attaqua l'épée à la main le 31 décembre 1536, et serra Dolet de si près que celui-ci le tua en se défendant.

Les grands travaux de décoration faits pour l'entrée de rois ou de reines, de princes ou de seigneurs, ont mis en mouvement tous les peintres, les célèbres comme les obscurs. Nous citerons : Jean Chapeau (..1495-1529), Jean de Crane (..1518-1562), Jean Ier Vandermère (..1524-1557), Guillaume Charrier (..1530-1548), Hugues Chevrier (..1530- † de 1559 à 1562), François Jeunecœur (..1535-1574), Benedetto dal Bene (..1538-1540), Jean II Vandermère (..1548- † 1595), Léon de Guigo (..1561- † 1575), Jean Perrissin

1 *Videre qui vult Parrhasium cum Zeuxide*
Accersat a Britannia
Hans Ulbium, et Georgium Reperdium
Lugduno ab urbe Galliae.

(..1561- † de 1611 à 1618)[1], Jean Magnan (..1567-1601), Christofle de La Haye (..1591-1620), etc.

Salvator Salvatori a « conduict, portraict et taillé aux painctres, menuysiers et autres les mistaires et eschaffaux », lors de l'entrée de la reine Éléonore en 1533. Mathieu Chevrier (1492-1555), décorateur habile, fut chargé de faire, à défaut du Rosso, les dessins des décorations pour l'entrée de Charles-Quint à Paris en 1539 ; nous l'avons trouvé au service de Henri II. Benedetto dal Bene a « faict et dressé les mistaires » de l'entrée du cardinal de Ferrare, archevêque de Lyon, en 1540. Bernard Salomon, (..1540-1572) fut « le conducteur de l'œuvre de painctrerie » pour les préparatifs de l'entrée de Henri II en 1548. Bernard Salomon dont nous parlerons plus loin, était alors « povre des biens de ce monde », ainsi qu'il le dit dans la lettre par laquelle il réclama aux échevins le prix de son travail, « comme il est sorty, ajoute-t-il, au moindre déshonneur qui luy ha esté possible de la besogne et charge » qui lui avait été baillée. Thomas, dont le nom patronymique et la carrière nous sont inconnus [2], a été, en 1564, « le maistre painctre conducteur de l'œuvre « des peintres » (entrée de Charles IX). On peut juger de l'étendue des travaux de cette entrée par un petit fait : Jacques Coste, peintre et *dominotier*, peignit en cette occasion 1,250 écussons armoriés. Pierre Eskrich (Cruche) a conduit, en 1574, « toute l'œuvre du bapteau faict pour le Roy (Henri III) à son retour de Poloigne ».

Les peintres faisaient, comme nous l'avons déjà dit, les dessins d'après lesquels on tissait les étoffes de soie brochées ou façonnées. Ce n'était pas seulement à Lyon, c'était aussi dans les autres villes. Nous en donnons ci-après des exemples tirés des comptes d'églises de Troyes, ce qui apporte la preuve que, au commencement du seizième siècle, Lyon était réputé pour la fabrication de ces étoffes.

En 1516-1517, Jean Briais ou le Briais, peintre, reçut 10 sous tournois « pour avoir pourtraict en papier et depuis en une peau de parchemin du drap de soye sur une chappe de Sainct-Pierre pour en faire faire à Lyon de pareil pour ladicte église de la Madeleine ».

[1] C'est Jean Ier Perrissin.

[2] M. A. Steyert incline à penser que Thomas est le peintre anonyme très-habile, « le maître à la capeline », auquel il attribue les dessins de plusieurs éditions lyonnaises (*Notes critiques sur quelques artistes lyonnais, Revue du Lyonnais*, 3e série, t. XIX, 1875, p. 142 à 160).

En 1518-1519, un Flamand, Nicolas Cordonnier, peintre et sculpteur, fit « ung patron de damas lequel a esté envoyé à Lyon pour faire les beaulx habitz (comptes de l'église Sainte-Madeleine) ». En 1577-1578, le peintre Eustache Pothier a « portraict xxj piesses pour troys chappes de velours cramoisi rouge (comptes de l'église Saint-Jean) ».

Lyon a été le centre le plus important, à la fin du quinzième siècle et pendant toute la durée du seizième siècle, de l'industrie de l'imprimerie associée à la gravure sur bois. La gravure sur bois s'y est développée aussi vite que l'imprimerie, et celle-ci a dû son essor et son succès chez nous aux livres à gravures. Plusieurs peintres étaient en même temps *tailleurs d'histoires,* c'est-à-dire graveurs sur bois, peintres obscurs d'ailleurs, nous ne les avons vus nulle part employés comme peintres : Jean Coste (..1515-1548), Barthélemy Benyer (..1523-1561), Corneille de Sept-Granges (..1523-1566), Clément Boussy (..1547-1550), Jacques Coste (..1562-1564), Guillaume Nicolas (..1576-1613), Otto Vandegrin (..1583-1588), Michel Brunand (..1585-1598), Louis Angel (..1592-1594), etc. Corneille de Sept-Granges ou « maistre Corneille l'imaigier » était à la fois peintre, tailleur d'images, tailleur d'histoires, tailleur de lettres et imprimeur; il faut le découvrir parfois sous le nom de de Grange, de Seranges ou de Sacranges.

« Bernard Salomon, autrement dit le Petit Bernard, peintre de Lyon », ainsi qu'il s'est nommé lui-même dans une lettre dont nous avons déjà parlé, était, si nous en croyons Antoine du Verdier, son contemporain, « paintre et très excellent tailleur d'histoires,... immortel, ajoute du Verdier, par les belles figures de la Bible que de son invention il a pourtraict et taillé, comme aussi par infinies autres figures et pourtraictures, peintures et tableaux sortis de sa main ». La preuve directe manque, mais certainement Bernard Salomon a composé et dessiné les sujets qui ornent tant d'éditions lyonnaises. On sait quels sont le charme, l'élégance et la diversité de ces petits tableaux. Quelques auteurs ont fait de Bernard Salomon un maître allemand ou flamand. Ce maître est bien des nôtres, et par le caractère de son talent, et par sa naissance, et par son origine : né à Lyon, marié deux fois à Lyon, il était fils, petit-fils et arrière-petit-fils de ceinturiers de Lyon. Pierre Eskrich, peintre, tailleur d'histoires et brodeur (..1564-1585), est venu de

Genève à Lyon, en 1564, « pour faire (en cette dernière ville) certains pourtraictz et modelles... pour la bienvenue et entrée du Roy » ; il s'est établi dans notre ville. On lui attribue de nombreuses estampes, grandes et petites, gravées sur bois, et cet œuvre, s'il est bien sien, se confond, en quelques parties, presque avec celui de Bernard Salomon. Comme celui-ci, Eskrich n'a fait probablement que composer et dessiner ces *histoires;* il y en a bien quelques-unes dont l'exécution facile et élégante dénote la main d'un maître; mais si Eskrich les a gravées, ce n'a été qu'exceptionnellement[1]. Eskrich a porté à Lyon le nom de Cruche et celui de du Vase ; il a toujours signé les actes du nom de Cruche. On lit cependant sur une de ses meilleures pièces, la Marche des Israélites dans le désert, l'inscription *P. Eskricheus inuentor*[2]. Un Jacob Eskrich a gravé à Paris, en 1519, les jetons de Madame de Nevers. On a de Michel Brunand, « marchand painctre en papier », un portrait en pied de Henri IV, dessiné et gravé sur bois par lui.

Perrissin a été, lui, graveur sur métal ; il a fait les dessins des *Quarante tableaux et histoires diverses touchant les troubles advenus en France,* et a, de concert avec Jacques Torterel, « taillé en cuivre et en eau forte... toute l'hystoire ». Il a été un des peintres les plus entreprenants. Magnan et lui conduisirent « les œuvres entreprinses et desseignées » pour les entrées de Henri IV en 1595 et en 1600, et s'engagèrent à « pourtraire lesdicts desseings sur les planches que l'on fera en après tailler pour les faire imprimer ». Jacques Stella a été l'habile aqua-fortiste que l'on connaît.

Quelques-uns de nos peintres ont été *poponniers* ou *faiseurs de poponnes :* Pierre de Lalande (..1535-1565), Jean de La Garde (..1557-1561), Jean Françoys (..1571-1575), Pierre Françoys (..1571-1575), Pierre Miguet (..1572). Nous ignorons ce que faisaient les *poponniers*.

[1] Nous n'avions vu d'abord en Eskrich qu'un dessinateur et un peintre. Dans notre essai sur *les artistes et les maîtres de métier étrangers ayant travaillé à Lyon* (p. 12), nous l'avons présenté de plus comme tailleur d'histoires. Un nouvel examen de l'œuvre qui lui est attribué nous a fait revenir à notre première opinion. Cette opinion est aussi celle de M. A. Steyert (*L'entrée de Charles IX à Lyon en* 1564, notes, p. XVI).

[2] Eskrich a fait, en 1573, le bail de son logement sous le nom de Pierre du Vase, dit Cruche, « peinctre et bourdeur de Mgr de Maudelot, gouverneur pour le Roy à Lyon ».

Des Italiens ont fait, à Lyon, dès le commencement du seizième siècle, des « potz de terre façon d'Itallye ». Benedetto Angelo de Laurent, Florentin, est le premier faiseur de pots de terre italien inscrit sur les rôles des tailles en 1512; le plus renommé est le maître Georges, Italien, qui figure sur ces rôles de 1529 à 1547; mais nous n'avons vu aucun ouvrage de lui ni des trois autres potiers florentins. Vers 1554, Jean Francesque, de Pesaro (il était connu à Lyon sous le nom de François Pézard), faisait de la « veysselle de terre façon de Venize » ; il obtint de Charles IX, vers 1570, le privilége exclusif de la fabriquer à Lyon. Sébastien Griffo, de Gênes, exerça la même industrie dans le même temps. Le privilége de Jean Francesque, de Pesaro, lui ayant été retiré, Julien Gambin et Dominique Tardessir, de Faenza, entreprirent en 1574 la manufacture de la « veysselle de terre en façon de celle d'Italye ». L'art attrayant de la céramique peinte était alors en pleine floraison à Lyon; il resta dans les mains des Italiens jusque vers 1585. Nous avons les noms de quatre peintres sur faïence : deux Italiens, Christofle Franchesquini (..1558-1559) et Julien Gambin (..1574-1571); deux Français, Jean-François Atier (..1587-1595), gendre de Jean Francesque de Pesaro, et Pierre Atier (..1587-† 1600).

Trois émailleurs peintres sur émail : Pierre de Chesnes (..1535-1557), Jean Peyron (..1560-1562) et Claude Gasier (..1588-1592), travaillaient au seizième siècle [1].

Nous devons nous borner. Nous rappellerons que Jean Magnan, architecte, peintre et verrier, a construit en 1590 le couvent et l'église des religieux de la Grande Chartreuse de Lyon, qu'un Italien, Antoine Abondio, a sculpté et peint, en 1590, de grands écussons et des *médalles* de pierre aux portes de Lyon, que Bertin Ramus (..1575-† 1595), peintre et verrier, a fait des dessins, des plans, des tableaux et des vitraux peints.

Il nous reste à parler de Corneille, le peintre flamand (..1540-1574), dont le véritable nom nous est inconnu. Il a porté le nom de de La Haye, le lieu de sa naissance, et a laissé ce nom à son fils; il a passé ses jeunes années à Paris, et était avant 1540

[1] Il y avait à Lyon, au seizième siècle, deux autres émailleurs : Jacques (..1530-1533) et Pierre de Feurs (..1535-1545).

« painctre de la maison de Monseigneur le Dauphin », qui fut Henri II. Il vint s'établir à Lyon en 1544 ou un peu auparavant, et y vécut trente années. Nous ignorons l'époque de sa mort; elle doit être postérieure à l'année 1574 et peu éloignée de cette année. Corneille était encore en 1574 « painctre et varlet de chambre du Roy ». Il était déjà renommé quand il vint habiter Lyon, car, en cette même année, 1544, un poëte, Eustorge de Beaulieu, disait, dans un rondeau fait « à la louange d'un painctre de Flandres » :

« Pour bien tirer un personnage au vif,
« Ung painctre dit Corneille est aloué
« Et de plusieurs extimé et loué
« N'avoir en France aucun comparatif[1]. »

Henri II, devenu roi, retint Corneille à son service comme peintre ordinaire, et lui donna, dans l'année même de son avènement au trône, en 1547, des lettres de naturalité. Ce maître fut aussi peintre ordinaire de François II et de Charles IX. Il a été surtout peintre de portraits; il a peint les princes et les princesses de la maison de France, les seigneurs et les dames de la cour, et paraît s'être attaché aussi à faire des copies des portraits originaux faits de sa main. Son atelier en était rempli. En 1551, à Lyon, Corneille montrait à Giovanni Capello, ambassadeur de Venise auprès de Henri II, « outre ses belles peintures..., a écrit Capello, toute la cour de France, tant les gentilshommes que les demoiselles, représentés en beaucoup de petits tableaux, avec tout le naturel imaginable ». Brantôme a raconté avec de précieux détails la visite que Catherine de Médicis fit à cet artiste et le plaisir qu'elle y trouva. Le marquis Léon de Laborde a attribué à Corneille ces portraits charmants, « peints en tons clairs et fins sur fond vert d'eau, faiblement modelés, présentant une touche précise et sobre ». Il y a de ces portraits, de personnages français, faits dans le goût français, dont la touche est d'un Flamand, dont l'exécution dénote un maître à la hauteur des premiers de ce temps, portraits qui ne sont pas assurément de la main de Clouet. Tout ce qu'on sait du Flamand Corneille autorise à le regarder comme leur auteur. Si cette supposition est fondée, notre maître aurait une valeur plus grande que celle qu'on lui a assignée jusqu'à présent. Du reste, pour que, au milieu du quin-

[1] *Les divers rapportz...* 1544, rondeau LXVIII.

zième siècle, à l'époque où François Clouet était à l'apogée de son talent et de sa réputation, un autre peintre ait eu autant de célébrité et ait toujours conservé la faveur du Roi, il fallait que le mérite de ce maître fût à la hauteur de sa fortune. Il n'y a aucun ouvrage dont l'attribution au pinceau de Corneille soit certaine; Montfaucon rapporte que M. de Gaignères avait plusieurs tableaux de de La Haye dans son cabinet.

Ce maître, dont Stradan a été l'élève, avait une fille, qui, au rapport d'Antoine du Verdier, « peignoit divinement bien ». Dans les quatre générations issues de lui, on compte dix peintres qui tous ont demeuré à Lyon.

Nous voici à la fin du seizième siècle. Il y a eu à Lyon, pendant deux siècles et demi, près de sept cents peintres. Qu'on fasse aussi large qu'on le voudra la part des ouvriers vulgaires, celle des peintres qui ont été plutôt des artisans que des artistes, dans un temps où, il ne faut pas l'oublier, le peintre était toujours à la fois artiste et artisan, il y a eu néanmoins un certain nombre de peintres qui, en admettant qu'ils n'aient pas eu les initiatives, l'agitation, l'ardeur, l'indépendance d'esprit de ceux des Flandres et de l'Italie, se sont certainement formés au contact de tant de maîtres, français et étrangers, pour lesquels Lyon était comme la porte de l'Italie.

Toutefois, au seizième siècle, une école lyonnaise existe, et cette école est véritablement sans égale dans l'art charmant, secondaire, nous l'accordons, de l'ornementation des livres. Bernard Salomon est bien original; il n'a rien emprunté aux Flamands ou aux Italiens; il a une science rare. Deux ou trois autres peintres lyonnais qui furent ses contemporains, s'inspirant de ses exemples, ont uni comme lui, dans le dessin, l'élégance à la vigueur, la hardiesse à la correction.

Nous avons consulté de nombreux documents, mais ces documents étaient pour la plupart de tel ordre qu'on n'y trouve que de rares renseignements sur ce que nous regardons aujourd'hui comme l'ouvrage ordinaire du peintre, sur les tableaux. Au quatorzième, au quinzième, au seizième siècle, la commune de Lyon n'avait pas l'occasion de commander des tableaux, et les tableaux entraient rarement alors dans la décoration des grandes églises. On faisait cependant des tableaux, nous le savons par plus d'un texte. On était même très-curieux de portraits, et dans les comptes la men-

tion de *pourtraictures* faites à la semblance de tel ou tel personnage, d'effigies faites de *platte paincture,* donne la preuve du fait. Malheureusement nous n'avons, avant le dix-septième siècle, que dans quelques cas un nom de peintre qu'on puisse rattacher à une œuvre de peintre déterminée, et nous n'avons qu'un très-petit nombre de monuments de l'ancienne peinture lyonnaise. Encore ne sont-ils que du seizième siècle.

Nos sept cents peintres lyonnais du quatorzième, du quinzième et du seizième siècle, quand on devrait en regarder plus de la moitié comme des travailleurs dont la tâche ne s'est jamais élevée au-dessus d'un niveau assez bas, ces peintres sont encore trop nombreux pour qu'il n'y ait pas eu, à Lyon, surtout au quinzième et au seizième siècle, dans la peinture d'art, une production aussi élevée et aussi active qu'elle l'était dans les autres arts. Nous avons dit que rien ne donne à penser que cette ville ait été un foyer où l'on observe l'originalité, l'indépendance et la vigueur dans le domaine de l'art proprement dit; soit, mais, à Lyon, les peintres n'en ont pas moins fait leur œuvre sous toutes les formes, en tableaux sur le bois ou la toile, en peintures sur le vélin, en décors sur les voies publiques et sur les échafauds où l'on jouait les *mystères* ou les *histoires*, en peinture de statues et d'écussons de pierre, de bannières, d'étendards, de dais, etc. Les tableaux devaient être conservés : ils n'ont pas en effet été tous détruits, mais nous les retrouvons attribués aux Italiens ou aux Flamands, et, nous qui ne nous occupons que de Lyon, nous ajouterons que nombre de nos tableaux sont mis, pour ne citer que deux exemples, les uns au compte de l'école de Bourgogne, les autres au compte de l'école de Clouet. Nous n'avons rien de Chatard, d'Évrard et de Cellarier, des oubliés du quatorzième siècle, rien de Prevost et de Pierre de Paix qui travaillèrent avec Bourdichon, de Perréal qui fut un maître en grand renom et à coup sûr un producteur très-alerte, rien non plus de Corneille que Henri II a toujours retenu à son service, qui par trente années de séjour à Lyon est bien des nôtres et dont la célébrité et la fécondité ne sont pas douteuses.

Nous avons rappelé les noms de nos anciens peintres; une besogne plus difficile s'impose, celle de retrouver la marque de leur main sur tant de panneaux dont la provenance est incertaine, et auxquels on a assigné négligemment une origine étrangère.

Au dix-septième siècle, le goût des ouvrages de peinture a été plus répandu à Lyon qu'au seizième. Un mouvement s'est produit alors avec une ardeur qu'on n'avait pas encore connue. Un nouvel hôtel de ville fut élevé, à l'ornementation duquel on imprima un grand caractère. Les églises et les chapelles des couvents furent décorées à profusion. Les peintres de portraits ne furent jamais plus occupés, et le luxe des tableaux ne fut plus rare dans les habitations privées.

Jamais Lyon ne vit passer plus de peintres français ou étrangers allant en Italie ou venant de ce pays, et tous ces artistes, français, flamands, allemands, italiens, qui avaient travaillé en Italie, eurent sur les artistes lyonnais une influence directe. Les Lyonnais prirent aussi l'habitude d'aller étudier à Rome, à Venise et à Florence. Ils n'appartiennent, nous l'avons dit, à aucune école; on n'observe chez aucun d'eux une individualité véritable. Toutefois nos peintres du dix-septième siècle ont un mérite propre que les enseignements tirés des maîtres et des œuvres anciennes de l'Italie ont singulièrement relevé. C'est en ce temps que les peintres lyonnais commencèrent à céder à l'attraction de la cour et de Paris, à venir exercer leur art dans cette ville; ces déplacements devaient continuer et devenir plus fréquents.

Malgré la plus grande activité qu'on a observée à Lyon au dix-septième siècle, les peintres étrangers y furent en petit nombre; c'étaient encore des Flamands, des Hollandais, des Italiens et des Allemands. Les seuls qui soient dignes d'un souvenir sont : trois Hollandais, Adrian et Ange van der Cabel, Jean Weenix; un Flamand, Pierre van Bloomen, d'Anvers, et deux Vénitiens, Antonio et Marco Sgerbelle.

La ville de Lyon a eu, dans ce siècle, ses peintres ordinaires officiels nommés par le Consulat : Horace Le Blanc, le 18 mai 1623; Germain Pantho, le 10 novembre 1636; Thomas Blanchet, le 11 octobre 1675; Pierre-Paul Sevin, le 8 janvier 1690; Paul Mignard, le 27 octobre 1690, et Henri Verdier, le 2 février 1693.

L'entrée solennelle de Louis XIII et de la reine Anne d'Autriche en 1622 fut une des plus brillantes. Horace Le Blanc, né à Lyon, formé à l'école de Lanfranc (..1618- † 1637), « dressa les devis et desseins ...de touttes les peintures », et prit « soing sur tous les peintres qui y ont travaillé à ce qu'ils fissent leur debvoir ». Ces

peintres étaient nombreux; quatre d'entre eux étaient au premier rang, et firent de plus les *crayons* de tous « les triomphes de l'entrée du Roy et de la Reyne... pour servir aux tailles doulces ». Ces quatre peintres sont : Jacques Maury (...1583- † 1626), Jean II Perrissin (...1611-1626), César Gillio (...1621-1623) et Marco Sgerbelle (...1622-1627). Ce dernier peintre a exécuté, en 1627, un grand tableau des triomphes de Louis.

D'autres peintres ont travaillé pour le Consulat dans la première moitié du dix-septième siècle : Fleury Buron (...1640-1651), Guillaume Blancpignon (...1644-1651), Claude Challan dit Lagneau (...1648-1651), Antoine Viry (...1650-1652), etc.

Simon Maupin avait élevé le nouvel hôtel de ville, et, vers 1655, les travaux à l'intérieur amenèrent la formation d'un groupe de peintres décorateurs qui furent conduits pendant vingt-cinq ans avec autorité et avec vigueur. Germain Pantho (1602- † 1675) aborda le premier cette tâche. Thomas Blanchet (1614 ou 1615- † 1689), né à Paris, « venu récentement d'Italie », partagea avec Pantho la direction de cette vaste entreprise, et, de 1655 à 1679, au moins, en porta la plus grande partie du poids. Blanchet a été le véritable décorateur du monument : escaliers, plafonds, frises, panneaux grands et petits, tout fut couvert de peintures et de dorures. L'ornementation fut largement et intelligemment appliquée. Blanchet, architecte autant que peintre, avait une rare entente de la perspective et des effets d'ensemble; il avait le génie de la composition, un dessin très-ferme et un chaud coloris. Il fut de l'Académie royale et fut peintre ordinaire du Roi. François Rambaud (...1647- † 1675) fut un de ses meilleurs collaborateurs; Rambaud dessina en 1651 les cartons des tapisseries destinées aux salles des séances du Consulat.

Les églises et les chapelles des couvents se remplirent peu à peu de tableaux. Nous citerons parmi ceux qui les ont signés : les Perrier (François, 1584- † 1656, et Guillaume, 1617- † 1656), Adrian d'Assier (1630-1654), Jacques Ruelle (...1672-1690), etc. En 1615, Jacques Maury peignit en vingt-six tableaux la vie de saint Dominique pour les Dominicains; François Spierre, né à Nancy, travailla pour l'église Saint-Nizier.

Les peintres flamands ou hollandais s'arrêtaient à Lyon en revenant de l'Italie; plusieurs d'entre eux se marièrent et se fixèrent

dans cette ville. Un courant assez vif s'établit favorable aux ouvrages d'art. Les sujets d'histoire et de religion, les paysages, les marines, les ornements, les portraits surtout, tous les genres furent traités par des maîtres renommés. Citer plusieurs artistes de ce temps, c'est montrer à la fois la diversité de leur style et le niveau auquel l'art s'éleva : François Perrier (1584- † 1656), que Le Brun appela un des premiers à l'Académie royale de peinture; les deux Stella, Jacques (1596- † 1657), premier peintre de Louis XIII, et son frère François (1603- † 1647), aussi peintre du Roi; Simon-Pierre de la Haye (1619- † de 1669 à 1676), peintre du Roi, arrière-petit-fils de Corneille; le paysagiste Adrian Van Der Cabel (1631- † 1675); son frère Ange (1645-1698), qui abjura la religion réformée à Lyon; Jean Weenix, peintre de paysages, d'animaux et de fleurs (1640- † 1719); Pierre van Bloomen dit Standaert (1657-1719), peintre d'histoire, de batailles et de fêtes; Joseph Vivien, le pastelliste, qui devint conseiller de l'Académie royale (1657-1735); Marc Chabry (1660- † 1727), peintre d'histoire qui acquit quelque célébrité comme sculpteur, etc.

Lyon a eu des peintres de portraits qui comptent parmi les premiers : Horace Le Blanc (...1610- † 1637), le plus habile à saisir la ressemblance de ses modèles; Paul Mignard (1639- † 1691), neveu et élève de Pierre Mignard; Henri Verdier (1655- † 1721); Hyacinthe Rigaud (1659- † 1743), qui a habité Lyon en 1679 et en 1680, et qui y était lié avec nos graveurs, les Audran et les Jacquemin. Germain Pantho a peint en 1654 un portrait de Louis XIV.

Plusieurs maîtres consacrèrent leurs pinceaux à la peinture d'ornement : c'est Jean Aubert (...1599-1629), Jacques Hébert (...1606-1617), Pierre-Paul Sevin (...1661-1693), Daniel Sarrabat (1666- † 1748), qui entra à l'Académie en 1703; Jean Ier Pillement (...1684-1702), etc. Martin Hendricy (1614-1662), de Liége, architecte, sculpteur et peintre, qui peupla Lyon de statues, a peint des écussons et des trophées à l'hôtel de ville.

La peinture fut cultivée avec succès dans plusieurs familles. Douze peintres du nom de de La Haye ont travaillé à Lyon, dont neuf au dix-septième siècle; ils descendaient de Corneille, le peintre de Henri II. Un d'eux, Simon-Pierre, fut peintre et valet de chambre de Louis XIV. Cinq Charmeton se firent connaître dans le même temps. Le premier, Georges (1623- † 1674), élève de Jacques Stella,

fut de ceux dont le pinceau rapide et hardi fut le plus occupé pour la décoration des fêtes de Versailles; il entra à l'Académie royale. Nous connaissons cinq peintres du nom d'Audran, fils des graveurs Claude et Germain, nés à Lyon, tous les cinq peintres du Roi, et un d'eux, Claude, fils de Germain (1658- † 1734), ornemaniste élégant, fut renommé « pour les arabesques et les grotesques ». Enfin les Stella, issus de François, né à Malines, ont donné six maîtres, tous nés à Lyon, du plus ferme talent. Nous avons parlé de Jacques qui fut le plus célèbre, compositeur heureux qui traita avec grâce toute sorte de sujets. Nous devons signaler les filles et le fils de sa sœur Madeleine, mariée à un orfévre, les Bouzonnet-Stella, peintres et graveurs, réputés surtout comme graveurs. Claudine Bouzonnet-Stella, l'aînée (1636- † 1696), la plus habile, avait une rare expérience du métier et une puissance d'exécution qui l'a faite l'égale des premiers graveurs.

D'autres peintres exercèrent l'art de la gravure. Après François Perrier et Adrian Van der Cabel, ce dernier aqua-fortiste plein de vigueur, il faut citer les Brunand : Antoine (...1624-1626), « maistre graveur de portraictz en taille douce », dont les dessins à la plume étaient estimés, et Claudine (...1655-1668). Jacques Blanchard (1600- † 1638), peintre de portraits et de sujets religieux, excella dans la gravure à l'eau-forte; François Spierre a gravé au burin.

On voit que, au dix-septième siècle, un grand mouvement s'est produit à Lyon dans l'art de la peinture, et c'est aussi dans ce siècle que les sculpteurs et les graveurs ont été les plus nombreux et de la plus haute valeur dans notre ville. C'est le siècle des Coustou, de Coyzevox et des Audran.

L'art de la peinture n'a pas eu au dix-huitième siècle le même éclat qu'au dix-septième; le nombre des peintres a été moindre, leur individualité a été moins forte, leur style moins élevé et moins franc.

Il y a eu peu de grands travaux d'ornementation. Donat Nonnotte a été le plus employé aux décorations pour les fêtes publiques, et Joseph Audibert fut en renom pour les ouvrages de ce genre. Pendant tout ce siècle, des peintres d'histoire ou de portrait, de genre ou de paysage, se sont succédé à Lyon ; ces maîtres ont des

traits communs sans qu'on puisse les regarder comme formant une école particulière.

Nous n'avons eu que trois étrangers : deux Allemands, Jean Bock et Donat Miller; un Suédois, Pierre Cogell (1734- † 1812), protégé par la reine Marie-Antoinette, qui devint peintre ordinaire de la ville et professeur à l'école de dessin.

La ville de Lyon a eu ses peintres officiels jusqu'à la Révolution. Voici quels furent ceux du dix-huitième siècle, avec la date de leur nomination : Joachim Verdier (7 novembre 1721), Charles Grandon (23 janvier 1749), Donat Nonnotte (24 décembre 1765), Alexis Grognard (29 octobre 1778) et Pierre Cogell (5 janvier 1779).

Une école publique de dessin dont l'idée première appartient à Blanchet et à Coyzevox, idée reprise en 1751 par l'abbé Antoine Lacroix et ensuite par Jean-Baptiste Oudry, chacun de ceux-ci ayant une inspiration différente, ne fut créée que quelques années plus tard, et reçut des développements successifs. Elle a compté parmi ses professeurs Donat Nonnotte, Villionne, Pierre Cogell, Antoine Berjon, Alexis Grognard, Pierre Revoil.

Il est difficile de faire le classement de nos artistes; ils n'ont pas, en général, traité chacun un seul genre. Nous en signalerons une dizaine. Jean Revel (1684- † 1751), peintre d'histoire et de portrait, n'a acquis sa célébrité que dans le dessin de fabrique. Charles Grandon (1691- † 1762), le maître de Greuze, peignit le portrait, comme Ernou (...1720-1739), Joachim Verdier (...1721- † 1749), Pierre de Masso, Donat Nonnotte (1707- † 1785), qui prenait le titre de peintre du Roi. Adrien Manglard (1695- † 1760), le maître de Claude-Joseph Vernet, fut réputé pour ses marines. Laurent Cars (1699 ou 1700- † 1771) et Jean-Jacques de Boissieu (1736- † 1810) sont plus connus comme graveurs que comme peintres : le premier fut un des conseillers de l'Académie et le graveur attitré des peintres de son temps, entre autres de Watteau et de Chardin; le second est un de nos plus charmants aqua-fortistes. Jean-Charles Frontier (1701- † 1753), peintre du Roi, maître de de Boissieu, Jacques-Irénée Grandon (1723- † 1763), dont la fille aînée épousa Grétry, Louis-Jean Desprez (1740- † 1804), peintre de Gustave III de Suède, plein d'imagination et de hardiesse, Cogell et bien d'autres sont tout à fait oubliés, malgré les œuvres qu'ils ont laissées.

La famille des Pillement nous a donné plusieurs peintres, dont trois ont encore conservé de nos jours quelque célébrité. Paul Pillement (...1725-1732) fut un ornemaniste très-habile, et son fils Jean-Baptiste (1728- † 1808), peintre du roi de Pologne et de la reine de France, est renommé par des dessins de paysages et de marines faits à la plume ou lavés à la sépia, d'un faire soigné, mais assez faible.

Le dessin et la peinture d'ornement faits en vue de la fabrication des étoffes de soie sont devenus, au milieu du dix-huitième siècle, un genre bien défini et ont pris une importance qui ne devait guère augmenter. Il s'est formé à Lyon une véritable école de dessinateurs, et Jean Revel en fut le premier maître et le premier inspirateur. On a dit de lui avec justice qu' « il a porté (les dessins pour la fabrique) au plus haut point de perfection ». Le souvenir n'est pas perdu de quatre ou cinq des peintres qui composèrent ces dessins au siècle dernier : Joseph Bournes (1740- † 1808), Edme-Jean-Baptiste Douay (...1745-1748), Joseph-Gaspard Picard (1748-1818), Pierre-Toussaint Déchazelle (1752- † 1833). Un d'eux a acquis encore plus de renom, c'est Philippe de La Salle (1723- † 1804), auquel Louis XVI conféra des lettres de noblesse pour prix des services rendus aux manufactures de Lyon. Dessinateur fécond et élégant, coloriste d'un goût très-sûr, il a montré une rare habileté dans la construction et le montage des métiers, et il est resté dans la manufacture des soieries le plus ingénieux inventeur et le fabricant le plus accompli.

Vers la fin du dix-huitième siècle, un mouvement nouveau s'est produit. La réaction préparée par Vien et par David a ramené à l'étude de l'antiquité et à l'observation de la nature. Une dizaine de peintres, qui appartiennent à ce siècle par la date de leur naissance, ont donné dans la première moitié du siècle suivant la mesure de leur talent, talent souple et varié. Pierre-Toussaint Déchazelle (1752- † 1833) et Antoine Berjon (1754- † 1843) ont excellé, le second surtout, dans la peinture des fleurs. Michel Grobon (1770- † 1853), paysagiste très-sincère, fut le meilleur peintre lyonnais du premier quart du dix-huitième siècle. On peut citer Fleury Épinat (1764- † 1830) pour le paysage, Étienne Advissent (1767- † 1831) pour les animaux, et Antoine Dubost (1769- † 1825) pour les chevaux. Philippe-Auguste Hennequin (1762- † 1833), peintre d'histoire au faire vigoureux, et Alexis Grognard (1751- † 1840), des-

sinateur correct, précédèrent de peu d'années Pierre Revoil (1776-1842) et Fleury Richard (1777- † 1851), dont le fin pinceau a tracé tant de petits faits d'histoire.

Au milieu et dans la seconde partie du dix-neuvième siècle, les peintres lyonnais, préparés par de fortes études, s'ouvrant des voies différentes, les parcourant avec éclat, ont donné à leur ville natale pour les œuvres de peinture un renom qu'elle avait rarement, qu'elle n'avait peut-être même pas eu à ce degré précédemment. Un d'eux, M. Meissonnier, né à Lyon, y aurait seul suffi. Depuis Victor Orsel, Hippolyte Flandrin et Paul Chenavard, qui furent de grands penseurs et des maîtres dans la haute peinture, dans la peinture murale et religieuse, depuis Granet et Saint-Jean jusqu'à nos jours, plus de cinquante artistes, que Paris a attirés et qu'il a retenus pour la plupart, ont, comme peintres d'histoire ou de genre, de paysage ou de fleurs, fourni les preuves de talents inégaux sans doute, ayant toutefois chacun une originalité et une valeur qui donnent à plusieurs d'entre eux une place dans l'histoire de l'art de notre temps. Les talents ne sont pas seulement inégaux; ces maîtres sont très-divers, et leurs œuvres sont, pour ainsi dire, d'inspiration et de style contraires. Le groupement de ces peintres est cependant facile, quelle qu'ait été leur indépendance.

Les uns ont été ou sont des mystiques, des voyants par les yeux de l'esprit, des philosophes épris d'un idéal, des artistes sévères, toujours mesurés même dans leurs hardiesses, associant toujours la pensée à la forme. Les autres, et ceux-ci sont devenus légion, ont été ou sont des ardents, des passionnés pour le vrai, des observateurs de tous les traits de la nature, de ses réalités, étroits dans leur conception des œuvres de l'art, mais sachant bien quelle est la magie de la couleur et sachant aussi l'attrait qu'offre la sincérité même à l'excès.

L'art de l'enlumineur était assujetti à des règles et à des conditions tout autres que celles de l'art du peintre. Il fut d'abord un art italien, mais c'est en France, et surtout à Paris, qu'il fut exercé avec le plus d'originalité et de talent. Au quatorzième siècle, à partir du règne du roi Jean, cet art est arrivé chez nous à des raffinements charmants et à l'excellence. Dante regardait l'enluminure comme un art tout parisien.

Lyon a eu ses *illumineurs* de livres, à la fois écrivains et enlumineurs. Nous avons compté treize de ces maîtres dans la seconde moitié du quatorzième siècle, et vingt-sept enlumineurs ont travaillé à Lyon au quinzième siècle. Un d'eux était Écossais : Janin l'enlumineur. C'est ce Jean Hortart (...1412-1463) qui faisait en même temps œuvre de peintre, de verrier et de brodeur, et qui a conduit les grands travaux de peinture de la cathédrale. Quatre enlumineurs appartenaient à la famille des Bonté, d'origine florentine; un enfin, Thierry (...1432-1458), était Flamand.

Les miniatures et les enluminures sur vélin, ouvrages de nos enlumineurs, sont trop peu nombreuses et ont trop peu d'importance, du moins celles que nous connaissons, pour qu'on puisse se former une idée nette du dégré d'habileté des maîtres lyonnais.

Nous avons franchi aussi rapidement que nous l'avons pu cet espace de cinq siècles. Quoique des lacunes fréquentes dans les documents et notre propre impuissance à pénétrer partout et à tout découvrir ne nous aient pas permis de retrouver les noms de tous ceux qui, à Lyon, avec le plus de succès ou dans la condition la plus modeste, ont fait œuvre de peintre, de peintre artiste, nous avons constaté que près d'un millier de ces maîtres ont eu pendant ce temps leur pinceau occupé dans une seule ville. La ville de Lyon, dont les initiatives et les inventions ont été si heureuses dans tant de champs de travail, n'a cependant pas été, comme nous l'avons dit, un foyer ardent pour les entreprises de l'art. L'art y a eu une abondante floraison, sans que celle-ci ait été bien brillante.

Lyon était sur la route de l'Italie, à égale distance de Paris et de Rome. Presque tous les étrangers, ceux qui ont été ses hôtes d'un jour comme ceux qui sont devenus ses enfants, Italiens, Flamands ou Allemands, s'y sont arrêtés en allant en Italie ou en venant de ce pays. Les artistes français qui étaient allés se former au delà des Alpes ont également donné à Lyon les prémices du talent que l'Italie avait développé et mûri. Sans doute la cour de France et Paris ont attiré nombre de ces maîtres français ou étrangers, mais nous avons eu chez nous, à Lyon, au point de vue de l'art, comme un continuel courant d'influences diverses, et cela explique l'impersonnalité, l'éclectisme de nos artistes pendant un aussi long temps. Vraies pour les peintres, nos remarques s'appliquent aussi

aux sculpteurs et aux graveurs. Elle est singulière à plus d'un titre, cette culture à Lyon, tranquille et continue, de toutes les branches de l'art.

Ce que nous retenons de ces faits et de ce mouvement, c'est la merveilleuse préparation à laquelle a été soumis, presque à son insu, le peuple lyonnais, d'ailleurs bien doué, solide, attentif et patient. C'est la pénétration continue dans notre peuple des connaissances que l'art exige et des goûts qu'il inspire. A cela l'industrie, celle surtout qui confine à l'art, a gagné un essor et une vigueur rares.

La France offre d'autres exemples de la force qu'a acquise dans les entreprises si diverses de l'industrie une population familière avec les arts du dessin, cédant à l'attrait des œuvres de ces arts, et devant à cette habitude un tour d'esprit original. A Paris comme à Lyon, la population a puisé à cette source l'esprit créateur, la fécondité, la souplesse et le sentiment de l'élégance.

Il est possible que notre pays, à raison des difficultés qu'il n'est pas toujours maître d'écarter, présente, pour les manufactures, des conditions économiques relativement onéreuses, mais il y a dans notre peuple de telles aptitudes et de tels ressorts que de larges compensations nous sont assurées. Chez nous, l'art aidant, l'industrie ajoute sans cesse à sa propre force, la renouvelle, et garde sa grandeur; elle peut, tant elle s'est rendu familiers les enseignements de la science et de l'art, et tant elle s'y attache, s'accroître, s'affermir et s'élever encore.

PEINTRES.

QUATORZIÈME SIÈCLE.

1. Garnier (..1306).
« Garnier lo peinturer. »
2. Guichard (..1340-1342 [1]).
1340. « Guichers li pinturers. »

[1] Ces deux dates indiquent la période pendant laquelle il est fait mention de chaque personnage dans les documents, du moins d'après les notes que nous avons prises. Quand la première date n'est pas précédée de deux points, cette date est l'année de la naissance; quand la seconde date est précédée d'une croix, cette date est l'année du décès.

3. Étienne Ier (..1342).

Étienne Ier, peintre (*pinturer*).

4. Jacques Ier (..1342).

Jacques Ier, peintre (*pintrer*).

5. Georges Ier (..1348- † avant 1361).

Georges Ier, maître peintre, était à Lyon en 1348. Il est décédé dans cette ville et a été inhumé dans le cloître de l'église des Dominicains.

6. Jean Ier (..1348- † de 1386 à 1388).

Jean Ier, maître peintre et verrier, a été marié et demeurait du côté du Royaume [1].

7. Jean Ier Canet (..1350- † de 1363 à 1365).

Jean Ier Canet, Caneut ou Canent, maître peintre, a été maître peintre de l'église Saint-Jean. Pierre de Sargues lui a succédé dans ces fonctions.

Canet demeurait du côté de l'Empire.

8. Jean Ier Évrart (..1358-1386).

Jean Ier Évrart ou Évrert, dit de Larche, peintre, demeurait du côté du Royaume.

Septembre 1380. « Item à Johan Evrert, peintre, pour peindre les armes qui sont sur la porta (de Bornue),...

iiij franz [2]. »

9. Guillemin de Besançon (..1360-1363).

On lit dans le rôle des tailles de 1363 : « Guillemin de Besançon qui peynt los liceaulx... »

Et ailleurs : « Guillemin de Besançon, pintres,... xx florins iiij gr. [3]. »

10. Jean Chatard (..1361).

Jean Chatard, peintre, bourgeois de Lyon, a fait son testament à Lyon, le 21 juin 1361. Il a été probablement élève de Georges Ier, dans le tombeau duquel il demanda à être inhumé.

Il fut marié et laissa un fils Jean.

Jean Chatard légua à son valet, Jean Canet, toutes ses peintures sur vélin et son matériel de peintre : « Item Johanni Caneti, famulo suo qui eidem servivit per longa tempora in arte pictorie, omnia pergamena sua depicta, vocata patrons, ad accipiendum exempla ad pingendum, una cum

[1] La ville de Lyon était située à cette époque sur les confins du Royaume (de France) et de l'Empire (d'Allemagne); les possessions de l'Empire de ce côté étaient en réalité nominales. La partie de Lyon située sur la rive gauche de la Saône, entre la Saône et le Rhône, était dite du côté de l'Empire (et, plus tard, du côté du Rhône ou du côté de Saint-Nizier).

[2] Archives de Lyon, CC 376.

[3] Archives de Lyon, CC 59.

omni garnimento suo ad officium pictorie pertinente, tam pincellos quam alia garnimenta ad ipsum officium pertinentes [1]... »

11. Jean II Canet (..1361).

Jean II Canet, peintre, à été longtemps le valet du peintre Jean Chatard, qui lui légua en 1361 tout son matériel de peintre [2].

12. Pierre de Sargues (..1362-† 1417).

Pierre de Sargues ou de Salgue, maître peintre, est appelé le plus souvent dans les chartreaux de l'impôt « maistre Pierre le peyntre », Pierre le peintre, le peintre de Saint-Jean. Il a été marié.

Il fut nommé peintre de l'église Saint-Jean, le 27 juin 1362 [3].

Pierre de Sargues travailla en 1389 aux décorations que la ville de Lyon fit faire lors de l'entrée de Charles VI.

Il demeurait du côté du Royaume.

Pierre de Sargues fit son testament à Lyon, le 13 juin 1407 [4], et mourut en 1417.

13. Nayme Ogier (..1363-1383).

Nayme, Nesme ou Nemo Ogier ou Oger, peintre, demeurait dans la rue Neuve.

14. Ennemond Évrart (..1363-1388).

Ennemond Évrart ou Évrert, peintre, demeurait dans la rue Neuve, du côté de l'Empire. Il est inscrit quelquefois sur les rôles des tailles sous le nom d'Ennemond le peintre.

15. Pierre de Lyon (..1368-1401).

Pierre de Lyon (de Lyons, de Lyon, de Lion, de Lihons [5]), maître peintre, s'est établi à Cambrai. Il y a fait des travaux de peinture, tant à l'hôtel de ville qu'à la cathédrale, de 1368 à 1401.

1368-1369. « Payé à Pierre de Lihons pour peindre et armoyer le cambre de la paix et pour peindre l'imaige du porge à or en tasque, xxv liv. x s. »

[1] Archives du Rhône, *Testamenta*, vol. IX, f° 1 v°. (Voir M. C. Guigue et G. Guigue, *Bibliothèque historique du Lyonnais*, t. I, 1886, p. 137 à 141.)

[2] M. Guigue, qui a publié le testament de Jean Chatard, a lu Cavet. Nous avons adopté la forme Canet, attendu qu'un maître peintre de ce nom (Jean I) travaillait à Lyon à cette époque.

[3] Archives du Rhône, Actes capitulaires, vol. II, f° 11 r°.

[4] Archives du Rhône, *Testamenta*, vol. XIII, f°s 72 et 73. Ce testament a été publié par MM. Guigue (*Bibliothèque historique du Lyonnais*, n° 4, 1887, p. 302 à 307).

[5] Le nom est écrit Pierre de Lyon, de Lyons, de Lion, de Lihons. Il est possible que ce peintre soit originaire de notre Lyon; mais, d'après la forme Lihons, on peut supposer que ce personnage était originaire, soit de Lihons ou Lions en Normandie, soit de Lihons en Picardie.

1389. « Mag° Petro le pointre pour ij patrons de ij draps d'or, iij s. »

16. Georges II (1375- † avant 1388).

Georges II, maître peintre, a été marié.

17. Piètre (..1377).

Piètre, « pointre d'Ytallye ».

18. Guilloton (..1377-1388).

Guilloton, peintre, demeurait du côté du Royaume.

19. Pierre Saquerel (..1378-1445).

Pierre Saquerel, maître peintre et verrier, est désigné sous les noms suivants : « Maistre Perrinet, maistre Pernet, meistre Pierre ou Péronnet le verrier, maistre Péronnet le peintre, Perrinet ou Péronnet Saquerel. » Le nom est écrit aussi Saqueret, Sacarel et même Sucrier. Sucrier est la traduction du nom latinisé *Sacarellus*.

Pierre Saquerel a été le maître verrier de l'église Saint-Jean et de l'église Saint-Étienne pendant soixante-deux ans. Il remplaça, en juin 1378, en cette qualité, Henri de Nivelles, et, après la mort de celui-ci, fut nommé à cette charge le 27 mai 1400 [1]. Il se démit de ses fonctions, le 30 mars 1440, en faveur de Laurent Girardin.

Pierre Saquerel demeurait, en 1422, dans la rue Saint-Georges, du côté du Royaume.

20. Jean Émeri (..1381-1383).

Jean Émeri ou Émeré, peintre.

Il est possible que ce peintre soit le même que Jean Ier Évrart; toutefois, dans les rôles de 1381 et de 1383, le nom est écrit Émeri et Émeré.

21. Jean Célarier (..1382- † 1451).

Le nom est écrit le plus souvent Cellarier, mais on le trouve aussi avec la forme Célarier, Cellerier, Célerier ou Salarié.

Jean Célarier, maître peintre et verrier, a fait différents travaux pour la ville de Lyon.

1396. « Item. Doux frans et doze soulz parisis quj bailla à Jehan Célarier, pointre, pour le cendal et franges de soie et pour la fasson de la bandière que l'on fit faire ès armes de la ville, le premier jour de may l'an iiij^xx et quinze, quant nos seigneurs de France vindrent à Lyon pour aler Avignon pour le fait de la union de l'esglise [2]. »

1434. « ...v frans et demy deuz à Jehan Cellarier pour plusieurs peinture qu'il fit tant sus le pont de Ron que ailleurs, environ le moys de juin dernier passé que le Roy nostre sire (Charles VII) vint en ceste ville [3]. »

[1] Archives du Rhône, Actes capitulaires, vol. V, f° 186.
[2] Archives de Lyon, CC 384, f° 27 r°.
[3] Archives de Lyon, BB 3, f° 32 v°.

Jean Célarier demeurait dans la rue Mercière, « du côté de l'Empire »; il avait un jardin situé « en la rue de Bellecourt, derrière les Prescheurs ».

Il décéda en Lyon en 1451.

22. Regnault Ier (..1385).

Regnault ou Regnaut Ier, peintre, demeurait du côté du Royaume.

23. Regnault II (..1385-1388).

Regnault II, peintre, demeurait du côté de l'Empire.

Il y avait, à Lyon, en 1385, deux peintres de ce nom, demeurant, l'un du côté du Royaume, l'autre du côté de l'Empire. Il n'est cependant pas impossible que le même Regnault ait été inscrit sur les rôles de l'impôt dans deux quartiers différents; nous connaissons des exemples de ce fait.

24. Jean Mangin (..1385- † 1454).

Le nom de ce peintre est écrit de plusieurs façons : Mangin, Mengin, Mongin, Maugin, Mogin et Magnin.

Jean Mangin a épousé Catherine, dont il a eu un fils. Il demeurait du côté du Royaume.

Il est mort en 1454, âgé de plus de quatre-vingt-dix ans, à moins qu'il n'y ait eu, dans le même temps, deux peintres portant les mêmes nom et prénom, et habitant le même quartier.

25. Etienne II (..1385-1388).

Etienne II, peintre, demeurait du côté de l'Empire.

26. Étienne Ier Sarsay (..1386-1429).

Étienne Ier ou Tiénent Sarsay ou Salsay, peintre et *ymageur*, est inscrit souvent sur les rôles sous le nom de « Estienne le peintre ».

Il a été marié, et a eu un fils, André, qui fut aussi peintre. Il demeurait du côté du Royaume.

27. Jean II Évrart (..1386- † de 1439 à 1443).

Jean II Évrart ou Évrert, dit de Larche, peintre, a travaillé aux décorations qui furent faites sur différents points de la ville de Lyon, pour l'entrée de Charles VI, en 1839.

Voici la mention d'un autre ouvrage du même genre, fait à l'occasion d'un autre voyage du Roi :

« A Jehan Evret, paintre, iij escus pour les armes faites à la première porte du pont du Rone pour la revenue du Roy [1]. »

Jean II Évrart a été marié.

Il habitait, en 1388, une maison sur le pont de la Saône, dans laquelle était son atelier.

Il est mort de 1439 à 1443.

28. François de Montpancier (..1388).

[1] Archives de Lyon, CC 384, 1390-1400.

François de Montpancier, peintre.

29. Jacques II (..1388-1392).

Jacques II, peintre.

30. André Ier (..1390-1392).

André Ier (Andry), peintre.

31. Jean Émar (..1391).

Jean Émar, peintre [1].

32. Mogin Benoyt (..1398-1406).

Mogin Benoyt, peintre.

33. Jean de La Roche (..1398-1406).

Jean de La Roche, peintre, est peut-être le même qui travaillait à Lyon, de 1418 à 1429.

34. Jean Baro (..1398- † en 1413 ou en 1414).

Jean Baro, peintre, demeurait dans la rue de la Grenette. Il est mort dans la misère, en 1413 ou en 1414.

On trouvera plus loin un Jean Bart, peintre, qui ne peut pas être le même qne celui dont il s'agit ici; Jean Baro était mort avant 1415, et Jean Bart vivait encore en 1418.

35. Ogier Gonin (..1399- † en 1413 ou en 1414).

Ogier Gonin, peintre.

36. Huguenin Gonin (1399- † en 1420 ou en 1421).

Huguenin Gonin, peintre, est rarement désigné sous ce nom. Il est appelé le plus souvent Hugonin Gonin dit le Gros, le gros Gonin, le gros Hugonin, Hugonin le gros. Il a été marié.

Il a peint, en 1419, « trois panonceaulx sur cendal tercelin, au mot et devise de mondict seigneur (le Dauphin), ...et deux lances à la devise de mondict seigneur [2] ».

QUINZIÈME SIÈCLE

37. Janin Sureau (..1402-1407).

Janin Sureau, peintre et verrier.

38. Gilles Campin (..1408-1410).

Gilles Campin, peintre flamand.

39. Jean Rey (..1408-1423).

Jean Rey ou Roy, peintre, demeurait du côté de l'Empire.

[1] Cité dans une pièce de 1391 (*Bibliothèque historique du Lyonnais*, n° 4, 1887).

[2] Archives nationales, KK 53, f° 20 v°. Gonin porte dans ce compte le nom de Hugue Huguenin.

40. Pierre II (..1410-1412).

Pierre II ou Piètre, maître peintre, succéda à Pierre de Sargues, en qualité de maître peintre de l'église Saint-Jean.

41. Regnier Gautier (..1410- † 1420).

Regnier ou Reynier Gautier, maître peintre, est appelé souvent Regnier le peintre. Il épousa Ponette ou Péronette.

Il demeurait, en 1416, dans la rue Tramassac, et en 1419 dans la rue Notre-Dame du Palais, près de l'église Saint-Jean, du côté du Royaume.

Il est décédé en 1420.

42. Étienne Ronzi (..1410-1432).

Il est difficile de dire quel est le nom de ce peintre; ce nom est écrit Ronzi, Rongy, Ronge, et l'on peut lire Rouzi, Rougy ou Rouge.

Étienne ou Tiénent Ronzi, peintre, demeurait du côté de l'Empire.

43. Jean Hortart (..1412-1465).

Jean ou Janin Hortart, dit d'Écosse, était maître peintre, enlumineur, verrier et brodeur. Il est désigné dans les comptes et les chartreaux sous les noms de « Janin l'enlumineur, Jehan d'Escosse, maistre Jehan l'enlumineur, maistre Janin le peintre ». Il était Écossais.

Il fut nommé, le 30 décembre 1412, maître peintre de l'église Saint-Jean [1]. Il peignit le chœur de cette église en 1420 [2].

Jean Hortart demeurait, en 1421, dans la rue Notre-Dame du Palais, du côté du Royaume.

44. Jean Bart (..1416-1418).

Jean Bart, peintre, demeurait dans la charrière des Hébergeries, du côté de l'Empire.

45. Henri Ier Donzel (..1418-1420).

Henri Ier Donzel, peintre.

46. Aubert Ier (..1418- † 1428).

Aubert Ier ou Audebert, peintre, a été marié, et demeurait dans la rue Saint-Alban, du côté du Royaume.

Il est mort en 1428.

47. Jean Ier Roche (..1418-1429).

Jean Ier Roche, peintre, demeurait dans la rue Vendrant, du côté de l'Empire.

48. Abraham (..1418- † 1453).

Le nom, ou plutôt le prénom, de ce peintre est écrit Habraam, Habram, Abram, Alebram et Alebrant. Le nom de famille nous est inconnu.

[1] Archives du Rhône, Actes capitulaires, vol. XI, f° 73 r°.
[2] Archives du Rhône, Actes capitulaires, vol. XI, f° 88 r°.

Abraham était Allemand.

« Alebrant d'Alemaigne, peyntre. »

Il a été marié et est décédé en 1453.

49. Abraham de Nimègue (..1422-1439).

Abraham ou Habraam de Nimègue, appelé aussi Habraam le peintre, a été marié.

50. Laurent (..1429-1439).

Laurent ou Lorent, peintre et *ymageur*, demeurait du côté du Royaume.

51. Janin Benoist (..1429-1440).

Janin Benoist, peintre, a été marié.

52. Pierre Ier Évrart (..1432- † en 1455 ou en 1456).

Pierre Ier Évrart ou Évrert, peintre, a été marié.

Il demeurait en 1446 dans la rue de la Chapuiserie, du côté de l'Empire.

Il est mort en 1455 ou en 1456.

53. Jean Bastyn (..1435-1440).

Jean Bastin ou Bastyn, peintre.

Il est possible que ce peintre, qui était à Lyon de 1435 à 1440, soit le Jean Bastyn, d'Anvers, qui fut marié à Catherine Van Westen et qu'on suit jusqu'en 1463[1].

54. Laurent Girardin (..1438- † 1478).

Laurent Girardin ou Girerdin, maître peintre et verrier, fut nommé peintre verrier de l'église Saint-Jean le 30 mars 1440. Il est mort en 1478.

55. Girardin Blic (..1440-1483).

Girardin ou Girerdin Blic, Blich ou Blihe, appelé ordinairement Girerdin le verrier, peintre et verrier, frère de Rogier.

56. Rogier Blic (..1442-1447).

Rogier Blic ou Blich, appelé souvent Rogier le peintre ou Rogier le verrier, peintre et verrier, frère de Girardin.

57. Pierre III (..1442-1464).

Pierre III, peintre, habitait du côté de l'Empire.

58. André Sarsay (1443- † de 1453 à 1456).

André Sarsay, peintre, fils d'Étienne. Il est mort de 1453 à 1456.

59. Gillequin I (..1444-1448).

Gillequin I, peintre, était Flamand.

60. Jean I Carra (..1444-1459).

Jean I Carra ou Carré, peintre.

61. Jean II (..1445-1459).

[1] Voir *De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche sint Lucasgilde*, t. I, p. 3.

Jean II, peintre, demeurait en 1458 dans la rue Saint-Georges.

62. Guillaume de Bruges (..1446-1448).

Guillaume de Bruges, peintre, Flamand.

63. Jean de Juys (..1446- † de 1477 à 1479).

Jean de Juys ou de Juyf, maître peintre et verrier, a fait pour la ville de Lyon des ouvrages de peinture de toute sorte : écussons, bannières, dais, peintures de décor, etc. Il a peint sur verre[1].

(7 juin 1463.) « Les consulz de la ville de Lion...

« Ont fait venir parletz à eulx audict ostel Estienne Du Puy, Janin l'enlumineur (Jean Hortart dit d'Écosse) et Jehan de Juys pour adviser quelles istoyres l'on devra juyer à la venue du Roy (Louis XI), lesqueulx leur ont respondu qu'ils adviseroient sur ce et puis leurs feront response une foys de cy à jeudy prouchain venant. »

Louis XI ne vint pas cette fois à Lyon, mais Jean de Juys et Jean Hortart firent des *pourtraicts* pour les « personnaiges et istoyres » du mystère *Modus et Ratio,* qui aurait été joué devant le Roi[2].

64. Pierre Aynart (..1447).

Pierre Aynart, peintre.

65. Jean Hennecault (..1447-1453).

Jean Hennecault, peintre, de Tournai.

66. Pierre Oujard (..1449- † de 1455 à 1458).

Pierre Oujard, peintre.

67. Bertho (..1455?).

Bertho, peintre, de Florence, était établi à Lyon et y est décédé. Filarète fait mention de ce maître dans son traité d'architecture achevé en 1464.

68. Nicolas Robert (..1455-1460).

Nicolas Robert, peintre, quitta Lyon en 1460.

69. Antoine Le Maréchal (..1458-1463).

Antoine Le Maréchal ou Maréchal, peintre et « faiseur d'ymages », demeurait du côté du Royaume.

70. Étienne Du Puy (..1459-1464).

Étienne Du Puy, peintre.

71. Nicolas Le Coutre (..1462-1464).

Nicolas Le Coutre, peintre.

72. Pierre de Lan (1463-1471).

Pierre de Lan ou de Lent, peintre et *cartier.*

73. Pierre IV (..1465-1469).

[1] Voir notre notice de Jean de Juys, dans les *Nouvelles Archives de l'art français*, 2e série, t. I, 1879, p. 200 à 203.

[2] Archives de Lyon, BB 7, fo 344 vo, fos 346 et 347.

Pierre IV, peintre.

74. Pierre II Évrart (..1470-1472).

Pierre II Évrart, dit de Larche, peintre, habitait du côté de l'Empire.

75. Jean Prevost (..1470-1503).

Jean Prevost, maître peintre et verrier, a été un des signataires des statuts des peintres, des tailleurs d'images et des verriers de Lyon.

Il est désigné assez souvent, dans les comptes du temps, sous les noms de « maistre Jehan, magister Johannes, maistre Jehan le peintre, maistre Jehan le verrier ».

Il épousa la fille de Laurent Girardin, maître peintre et verrier.

Le consulat de Lyon confia, en 1476, à Prevost la conduite de la partie décorative des travaux qui furent faits pour l'entrée de Louis XI; Prevost fit de sa main une partie des peintures. Lors de la première entrée de Charles VIII à Lyon, le 7 mars 1489 (1490), Jean Perréal fut chargé d'en diriger les préparatifs; Jean Prevost lui fut adjoint et tint même un compte de dépenses séparé. Il fit pour la ville d'autres travaux : écussons, dais, *hystoires,* etc.

Jean Prevost avait travaillé à l'église Saint-Jean comme peintre et comme verrier, sous les ordres de Laurent Girardin. Quand l'âge avancé de celui-ci ne lui permit plus de remplir les fonctions de sa charge, Prevost fut nommé, le 25 septembre 1471, maître verrier et maître peintre de l'église, sur la présentation et la recommandation de Laurent Girardin [1].

Prevost fut employé par Charles VIII en 1494; il aida Jean Bourdichon, peintre du Roi, à peindre des fleurs de lys d'or sur les bannières de la « nef ordonnée pour le port de la personne de monseigneur d'Orléans, lieutenant général du Roy en l'armée qu'il envoya au recouvrement du royaume de Naples [2] ».

Il signait *Jehan Preuost,* et dessinait sur la lettre J le profil d'une tête d'homme.

Il demeurait à Lyon dans la rue des Changes, du côté du Royaume [3].

76. Henri II Donzel (..1471).

Henri II Donzel, peintre, demeurait du côté de l'Empire.

[1] Archives du Rhône, Actes capitulaires, vol. XXIV, f°s 106 et 107.

[2] Archives nationales, KK 333.

[3] Voir notre notice de Jean Prevost dans les *Nouvelles Archives de l'art français,* 2e série, t. III, 1882, p. 53 à 59. — M. Alfred Michiels a regardé Jean Prevost comme étant Flamand, et l'a signalé comme ayant été reçu franc maître à Anvers en 1493 (*l'Art flamand dans l'est et le midi de la France,* 1877, p. 203). Nous avons trouvé en effet un Jan Provoost reçu en 1493 à la gilde de Saint-Luc d'Anvers (*De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche sint Lucasgilde,* t. I, p. 46); mais on ne sait rien sur ce Jan Provoost.

77. Jean III (1471-1494).

Jean III, peintre, a travaillé en 1494 pour l'entrée de Charles VIII et d'Anne de Bretagne.

78. Louis I (..1472-1493).

Louis Ier, peintre.

79. Jean Blic (..1472- † de 1507 à 1511).

Jean Blic, Blich ou Blihe, maître peintre et verrier, a été un des signataires des statuts des peintres, des tailleurs d'images et des verriers.

Il a épousé Ennemonde Offroye.

Il demeurait dans la rue Mercière.

Il est mort de 1507 à 1511.

80. Jean Du Puy (..1473- † 1481).

Jean Du Puy, peintre, a fait quelques peintures pour la ville; il a peint, entre autres, des écussons et des *penonciaux*.

Il demeurait dans la rue Vendrant, et est mort en 1481.

81. Philippe Besson (..1473- † en 1515 ou en 1516).

Philippe Besson, maître peintre et verrier, est désigné le plus souvent par son prénom : Philippe ou Philippot le peintre ou le verrier. Il est inscrit au chartreau de 1473 avec la qualification de *novus*.

Il a été marié et a eu trois filles.

Il a été un des signataires des statuts des peintres, des tailleurs d'images et des verriers.

Il a travaillé, en 1490, pour l'entrée de Charles VIII, et, en 1499, pour l'entrée de Louis XII.

Philippe Besson demeurait en 1475 dans la rue de Bourgneuf; il est décédé en 1515 ou en 1516.

82. André II (..1474-1494).

André II ou Andry, peintre, a travaillé, en 1476, pour l'entrée de Louis XI, et, en 1494, pour l'entrée de Charles VIII.

1476. « ...Pour avoyr payn les toyles et autres mistères faiz au eschaffaut de la porte dorée... ij liv. v s. t. »

83. Sebastiano Serlio, ou Sébastien de Bologne, architecte et peintre ordinaire de François Ier [1].

Il a dirigé à Lyon, en 1552, le travail des décorations pour l'entrée du cardinal de Tournon :

« Est passé mandement à messire Sebastiano Bolonyesi Ytallien ingénieulx de la somme de douze escuz au soleil, de laquelle luy a esté faict don et présent en faveur des vaccations par luy faictes pour l'entrée de

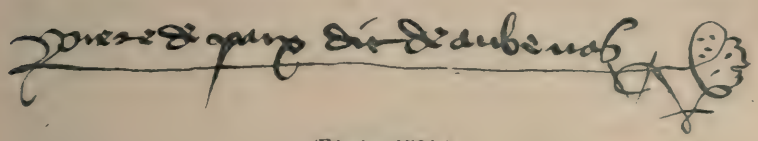
[1] M. Léon Charvet a donné, en 1869, une notice de Sebastiano Serlio (116 pages grand in-8°).

monseigneur le révérendissime cardinal de Tournon, arcevesque de ceste ville, à son premier et joyeux advènement en ladicte ville[1]. »

84. Pierre de Paix (..1479-1503).

Pierre de Paix, dit d'Aubenas, maître peintre et verrier, a été un des signataires des statuts des peintres, des tailleurs d'images et des verriers de Lyon.

Il est désigné, dans les rôles des tailles, le plus souvent sous le nom de *maistre Pierre Dobenas* ou *Daubenas,* et quelquefois sous celui de *maistre* Pierre. Il signait *Pierre de Paix, dit de Aubenas* (avec un parafe entre



(Février 1501.)

les lignes duquel on voit une tête de face et une autre tête de profil).

Pierre de Paix a fait, pour la ville et les églises de Lyon, de 1485 à 1503, des travaux très-divers et dont quelques-uns ont été importants. Il a été maître peintre et verrier de l'église Saint-Jean; il avait succédé dans cette charge à Jean Prevost en 1498.

Il a fait, en 1494, avec Jean Bourdichon et Jean Prevost, des peintures « sur les estandars, banières, banneroles et autres paremens » de la *nef* que montait le duc d'Orléans.

Il demeurait, du côté de l'Empire, dans l'ilot de maisons qui était situé « depuis la maison de l'Ange tirant par la rue Vendrant[2]. »

85. Dominique Du Jardin (..1480-1499).

Dominique Du Jardin, maître peintre et verrier, appelé le plus souvent Dominique le peintre, a travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII.

Il a habité « en Bourgneuf ».

86. Les compagnons de Jean du Puy (..1482-1484).

Le peintre Jean Du Puy est mort en 1481; il avait eu sous ses ordres plusieurs *compagnons* qui ont travaillé sous le nom ci-dessus, de 1482 à 1484, pour terminer les ouvrages que leur maître avait entrepris de faire.

87. Jean Perréal (..1482-1528).

Jean Perréal, dit de Paris, maître peintre, a été peintre ordinaire et valet de chambre de Charles VIII, d'Anne de Bretagne, de Louis XII et de François Ier. Il a suivi Louis XII dans son expédition en Italie.

[1] Archives de Lyon, BB 74. Délibération du Consulat du 24 novembre 1552.

[2] Voir notre notice de Pierre de Paix, dans les *Nouvelles Archives de l'art français,* 2e série, t. I, p. 204 à 209.

Il a été fréquemment employé par le Consulat de Lyon, et a dirigé les travaux des décorations pour les « mistères, moralitez, hystoires et autres joyeusetez joyeuses, plaisans et honnestes », lors des entrées à Lyon de Charles VIII, d'Anne de Bretagne, du duc de Valentinois, de Louis XII, de l'archiduc Philippe le Beau, comte de Flandre, de François de Rohan, archevêque de Lyon, du duc d'Urbin, etc.

Parmi les ouvrages qu'il fit pour la Cour de France, nous citerons « les faintes et remambrances faictes près du vif à la face » d'Anne de Bretagne et de Louis XII, qui furent exposées lors de leurs funérailles [1].

Jean de Paris composa les dessins et dirigea l'exécution du tombeau de François II, duc de Bretagne, et de Marguerite de Foix, son épouse, et l'on connaît la part qu'il a prise à la composition des plans du couvent, de l'église et des tombeaux de Brou [2].

La vie et les travaux de Jean Perréal ont été l'objet de recherches, d'études et de publications assez nombreuses [3]. Nous n'avons donc pas à nous y arrêter.

Parmi les charges qui furent conférées à Perréal, il en est une qu'il reçut et à laquelle il renonça dans des conditions singulières et restées inconnues. Un jour, en 1523, à l'hôtel commun de la ville, « monsieur le contreroolleur Jehan de Paris ...a mys en termes que le Roy nostre sire estant dernièrement en ceste ville luy ordonna qu'il prist garde et l'ueil au faict des murailhes et closture des places et forteresses et chasteaulx du pays de Lyonnois Fourestz et Beaujolloys et Dombes, et depuys luy a ledit s^e envoyé lettres patentes [4] ». Le Consulat de Lyon « prit très à plaisir » que Perréal remplît cet office, mais « non comme officier à ce deputé ». En fait, Jean de Paris renonça, en mars 1524, à se prévaloir de cette commission de « commissaire général et maistre des euvres sur le

[1] Le marquis Léon de Laborde a signalé plusieurs des travaux de Perréal pour la cour, dans la *Renaissance des arts à la cour de France*, t. I, 1850, p. 182 à 191.

[2] Marguerite d'Autriche fait, dans un mandement de 1511, la mention suivante des plans et des dessins de Perréal : « Les pourtraicts des sépultures de Brou faites de la main de Jehan Perréal sont bons, en toute perfection, et nous ont singulièrement pleu tant sont fondez en art et raison. »

[3] Voir le livre de M. E. L. G. Charvet, intitulé : *Jean Perréal, Clément Trie et Édouard Grand*, publié en 1874; le mémoire de M. Rolle, intitulé : *Documents sur les travaux de Jean de Paris pour la ville de Lyon*, publié dans les *Archives de l'art français*, 2e série, t. Ier, 1861, p. 15 à 142; l'*Art flamand dans l'est et le midi de la France*, par Alfred Michiels, 1877, p. 188 à 210, 267 à 273; l'*Essai biographique sur Jehan Perréal, dit Jehan de Paris*, par C. J. Duvay, 1864.

[4] Ces lettres patentes ont été données à Lyon, le 2 novembre 1523 (Archives de la ville de Lyon, EE).

faict desdictes réparacions, fortifficacions et emparemens desdictes villes et places[1] ».

Perréal a été marié, et a eu un fils et une fille.

Il signait ordinairement *J d Paris,* et faisait suivre son nom de sa

(1492.)

marque : trois anneaux entrelacés. Des mémoires et des notes écrits de sa main portent cette marque pour signature; des lettres de lui sont signées *Jehan Perreal de Paris.*

Perréal demeurait : en 1493, dans la rue Buisson; en 1503, dans la rue de l'Archidiacre; en 1517, dans la rue Thomassin.

Il est mort en 1528 ou en 1529.

88. Les sœurs de Claude Perréal.

Les sœurs de Claude Perréal, de Lyon[2], étaient peintres; nous ne les connaissons que par des vers de Marot écrits à l'occasion de la mort de Perréal :

« Et vous ses sœurs, dont maint beau tableau sort,
« Paindre vous fault pleurantes son gref sort
« Près de la tumbe en laquelle on l'inhume
« En grant regret. »

89. Jean des Hayes (1483- † 1572).

Jean des Hayes, maître peintre, est né en Provence en 1483. Il s'est établi à Lyon et a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II.

Il était de la religion réformée, et fut tué à la Saint-Barthélemy en 1572.

90. Jean Gaignères (..1486-1491).

Jean Gaignères, peintre et *ymagier.*

91. Jean Du Mont (..1487-1489).

Jean Du Mont, peintre, a peint des écussons pour la ville en 1488.

[1] M. Guigue, qui nous avait communiqué ces pièces si curieuses, les a publiées dans la *Bibliothèque historique du Lyonnais,* t. I, 1886, p. 60 à 63.

[2] Clément Marot a dédié un rondeau « aux amys et sœurs de feu Claude Perréal, Lyonnois ». Marot a voulu sans doute parler de Jean Perréal.

92. Jacques III (..1488-1490).

Jacques III le Catalan ou le Catellan, peintre, a travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII.

93. Jean de Bourges (..1489-1491).

Jean de Bourges, peintre et tailleur d'images, a travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII.

94. Léonard Combren (..1487-1500).

Léonard Combren, peintre, était appelé le plus souvent Léonard le peintre. Il a travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII, et en 1500 pour l'entrée d'Anne de Bretagne.

95. Jacques IV (..1490).

Jacques IV, peintre, a travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII.

96. Mathias (..1490).

Mathias, peintre, a travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII.

97. Gillet Taillemant (..1490).

Gillet Taillemant, peintre, a travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII.

98. Jean de Vienne (..1490-1492).

Jean de Vienne, peintre et tailleur d'images, était de Vienne en Dauphiné. Il a travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII.

99. Jean Tibault (..1490-1492).

Jean Tibault, maître peintre, était « natif de Bale en Allemaigne ».

100. Alexis (..1490-1496).

Alexis, peintre et *mouleur*.

« Plus, paié (par Jean Perréal) à Alexis, peinctre, qui a mosté et basti les seraines (sirènes) et fait les nuez et aultres choses... » (Entrée d'Anne de Bretagne en 1494.)

Cet Alexis a été, dans les travaux de l'entrée de la reine Anne, un collaborateur très-actif de Perréal; celui-ci lui a fait faire « les patrons des ystoires... comme je luy ay devisé », dit-il dans son mémoire [1].

101. Jacques de La Forest (..1490-1499).

Jacques de La Forest ou Forest, maître peintre, a été un des signataires des statuts des peintres, des tailleurs d'images et des verriers de Lyon.

Il a travaillé en 1494 pour l'entrée de Charles VIII et en 1499 pour l'entrée de Louis XII.

Il demeurait dans la rue Tramassac.

102. Roboam de Masles (..1490- † 1499).

Roboam de Masles, peintre, était toujours désigné sous le nom de Roboam le peintre. Il est décédé en 1499.

[1] Archives de Lyon, CC 527.

103. Jean I Bonté (..1490-1516).

Jean I Bonté, peintre, était de Florence.

Il a travaillé pour les entrées de 1490, de 1494, de 1500 et de 1516.

Il a peint, en 1515, en couleur d'acier et d'argent, six écussons de pierre aux armes de la ville de Lyon, sculptés par Jean de Saint-Priest, et posés aux piliers de la chapelle du Saint-Esprit du pont du Rhône.

104. Guillaume Brandet (..1490-1517).

Guillaume Brandet, peintre et verrier, a travaillé en 1490 pour l'entrée de Charles VIII.

105. Gaspard Place (..1490-1535).

Gaspard Place, maître peintre, a travaillé, en 1490, pour l'entrée de Charles VIII, et, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

106. Humbert (..1491-1494).

Humbert ou Umber, peintre.

107. Gautier de Crane (..1591 † de 1508 à 1511).

Gautier ou Gauchier de Crane, maître peintre, a été marié; il a eu deux fils : Daniel et Jean. Il était d'abord appelé « Gaultier le Crane » ; le nom de de Crane a prévalu ensuite. Il était communément désigné sous le nom de « maistre Gaultier (ou Gaulchier) le peintre ».

Il a été un des signataires des statuts des peintres, des tailleurs d'images et des verriers de Lyon.

Il demeurait en 1493 dans la « rue tirant de Sainct-Anthoine à Nostre-Dame de Confort ».

108. Pierre II Bonté (..1491- † 1515).

Pierre II Bonté ou Bontet, maître peintre, était Florentin ou d'origine florentine.

Il a été un des signataires des statuts des peintres, des tailleurs d'images et des verriers.

Il a été marié et a eu une fille.

Guillaume Ramèse, qui lui a dédié son commentaire du poëme *De nuptiis* de Richard, a dit de lui qu'il était *in artibus apprime doctus*.

Bonté a travaillé pour la ville de Lyon. Il a été au service du cardinal d'Amboise; il fit, entre autres ouvrages, au château de Gaillon, en 1509, le « patron de la broderie » d'une « chambre de velours vert [1] ».

Il « a besoigné à paindre les abillemens, armes et devises qu'il a faillu faire pour ladicte entrée » (l'entrée de l'archiduc à Lyon, en mars 1503).

Bonté est mort en 1516.

109. Richard Terré (..1492-1494).

Richard Terré était peintre.

[1] Ce velours avait été « fait à Mylan et à Tours ».

« A Richard Terré, pour ses poynes d'avoir fait les patrons pour le drap d'argent qu'on vouloit faire pour mectre au paille (dais) de la Royne [1]. »

110. Gillequin II (..1492-1501).

Gillequin II, peintre, Flamand.

111. François de Rochefort (..1492-1502).

François de Rochefort ou Rochefort, appelé aussi François le peintre, était maître peintre et tailleur d'images ou plutôt modeleur. Il était surtout peintre, et fut un des signataires des statuts des peintres.

Il signait *Françoys de Rochefort,* et dessinait à la suite de son nom deux têtes ou une tête de biche.

Lors de la dernière entrée de Charles VIII, il était « maistre des peinctres ès ystoires et joyeulsetés faites pour ceste entrée ».

Il a travaillé aux décorations des entrées de Louis XI, de Louis XII et d'Anne de Bretagne, du cardinal d'Amboise, légat en France, de « madame de Candalle, royne de Hongrie ».

« A maistre Françoys Rochefort paintre pour avoir servy en l'art de painture neccessaire ausdicts mistères luy et ses gens et avoir fourny or et coleurs, aussi avoir inventé et mis en ordre partie desdicts mistères. » (Entrée du cardinal d'Amboise, légat en France, novembre 1501 [2].)

« A François de Rochefort paintre... pour la vaccacion et service qu'a fait icelluy... tant en l'art de painture comme en autres choses. » (Entrée de madame de Candalle, juin 1502 [3].)

112. Gillet (..1492-1503).

Gillet, peintre, demeurait dans la rue de Confort.

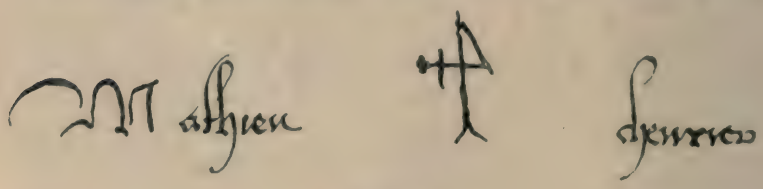
113. Jean de Hollande (..1492-1507).

Jean de Hollande, peintre, Flamand, demeurait dans la rue Mercière.

114. Mathieu I Chevrier (1492-1555).

Mathieu I Chevrier, maître peintre, est né vers 1492. Il a épousé Françoise Jaquemet, et a eu d'elle deux fils, Michel et Hugues.

Artiste habile dans les travaux de décoration, il a été employé par le



(1533.)

[1] Archives de Lyon, CC 526, 20 juin 1494.
[2] Archives de Lyon, CC 551.
[3] Archives de Lyon, CC.

Consulat de Lyon, de 1516 à 1548, aux préparatifs faits pour les entrées qui eurent lieu dans ce long espace de temps, et par le roi de France en 1539 et en 1547.

En 1539, lors des préparatifs qui furent faits pour l'entrée de Charles-Quint à Paris, Mathieu Chevrier fut chargé de composer les dessins des décorations, au cas où le Rosso ferait défaut [1].

Il a fait son testament à Lyon le 30 décembre 1552 [2].

Il demeurait du côté du Rhône, « depuis le puys Peloux tirant en la rue de la Ferrandière [3] ».

115. Nicolas Ier (..1493).

Nicolas I, peintre.

116. Étienne II Sarsay (..1493).

Étienne II ou Tiénent Sarsay, peintre, demeurait dans la rue Ferrachat.

117 et 118. De Rouan (..1493-1496).

Les deux fils de Jean de Rouan, maître menuisier et probablement tailleur d'images de bois, peintres et tailleurs d'images, ont travaillé en 1494 pour l'entrée de Charles VIII.

119. André Perroset (..1493-1496).

André Perroset, peintre et *cartier*, a peint des *hystoires* sur des toiles, et a peint aussi, en 1494, des toiles « moytié fleurs de liz et moytié armynes » pour l'entrée de Charles VIII et d'Anne de Bretagne.

120. Jean I Hénault (..1493-1500).

Jean I Hénault, peintre et tailleur d'images, a travaillé en 1499 pour l'entrée de Louis XII.

121. Pierre V (..1493-1503).

Pierre V, peintre, était Flamand.

122. Gabriel (..1493-1507).

Gabriel, peintre, marié à la belle Jeanneton (ou Marion), quitta Lyon en 1507.

123. Pierre Claud (..1493- † 1512).

Pierre Claud, peintre, était Allemand.

Il est mort en 1512.

124. Jean de La Rue (..1493- † 1512).

Jean de La Rue, maître peintre, a travaillé pour l'entrée de Louis XII en 1499.

Il est mort en 1512.

[1] Archives nationales, registres de l'hôtel de ville de Paris, 1539.

[2] Archives de Lyon, 2e volume des testaments enregistrés au greffe des insinuations de la sénéchaussée de Lyon, fos 106 vo à 110 ro.

[3] Voir notre notice de Mathieu Chevrier et de ses fils, dans les *Nouvelles Archives de l'art français*, 2e série, t. II, 1880-1881, p. 384 à 389.

125. Pierre Dodain (..1493-1512).

Pierre Dodain, peintre.

126. Claude Guinet (..1493- † 1512).

Claude Guinet ou Guynet, peintre et verrier, a été un des signataires des statuts des peintres, des tailleurs d'images et des verriers.

Il demeurait dans la rue de l'Aumône.

127. Raymonet Moreau (..1493- † 1512).

Raymonet Moreau ou Raymonet le verrier était peintre et verrier.

Il est mort en 1512.

128. Adam Favre (..1493- † 1523 ou 1524).

Adam Favre, Fèvre, Faivre ou Le Fèvre, appelé aussi maître Adam, maître peintre, a été marié à la fille du *cordoannier* Philibert Girard. Il signait *A. F.*

(Août 1507.)

Il a fait en 1507 les « pourtraictz des mistères » pour l'entrée de Louis XII :

« J'ay receu de messrs les conseillers par les mains du secrétaire dix solz pour la facture et pourtraict des ystoires jouées à l'entrée du Roy. Faict le xije d'aoust mil ve et sept, (signé) A. F. »

Il a travaillé pour l'entrée de Louis XII en 1499 et pour celle de la reine Claude en 1516.

Il est mort en 1523 ou en 1524.

129. Blaise Théobald (..1493- † 1524).

Blaise Théobald dit Vazel, maître peintre et verrier, a été marié et demeurait dans la rue Thomassin. Sa fille a épousé le peintre Nicolas de Bavière.

Cet artiste est inscrit dans les rôles des tailles et les comptes sous les noms de « Blaise Vazel ou Chobal, maistre Blaise Vasel ou Vazer, maistre Blaise Chiobal ».

Blaise Théobald est mort en 1524.

130. Guillaume Le Roy (..1493- † de 1525 à 1528).

Guillaume Le Roy ou Roy, appelé souvent « maistre Guillaume le painctre » ou « maistre Guillaume le Flamand », était maître peintre.

Il était Flamand, a été marié et a eu un fils.

Il a été appelé à Dijon « pour dresser quelque joyeux mystère » pour l'entrée de Louis XII dans cette ville.

Il a travaillé à Lyon en 1515 pour l'entrée de François Ier.

Il demeurait : en 1493 dans la rue tirant de Saint-Antoine à Notre-Dame de Confort, et en 1508 dans la rue Mercière.

Guillaume Le Roy, *impresseur de livres,* « natif du Liège », s'est établi à Lyon un peu avant 1473, et y a été associé de Barthélemy Buyer. Nous l'avons suivi dans les documents de 1473 à 1493. Nous avons fait, ainsi qu'on l'a vu, une personnalité différente de Guillaume Le Roy, également Flamand, maître peintre. M. Baudrier nous a écrit à ce sujet, le 27 septembre 1883 : « Identité de nom et d'origine, même époque de vie. Ne serait-ce pas un seul et même personnage?... Il n'y a rien d'étrange de voir, au quinzième siècle, plusieurs talents réunis en le même personnage, au lieu qu'il est assez singulier de voir deux individus de noms et de prénoms semblables, de même origine, venir de si loin se fixer à la même époque dans la même ville. » La remarque de M. Baudrier n'est pas sans valeur. Toutefois nous croyons qu'il y a eu deux Guillaume Le Roy. S'il s'agissait d'un même personnage, la période active de sa vie aurait dépassé l'étendue commune, et il serait difficile d'expliquer pourquoi Le Roy, inscrit pendant vingt ans sur les rôles avec la qualité d'imprimeur, ne l'a plus été, à partir de 1493, que comme peintre. Enfin, en 1493, Guillaume Le Roy figure deux fois, dans les *Nommées,* à deux domiciles différents, comme imprimeur et comme peintre.

Guillaume Le Roy le peintre est mort de 1525 à 1528.

131. Barthélemy I (..1493-1529).

Barthélemy I ou Berthélemy a été marié ; il a travaillé pour l'entrée de Charles VIII en 1494 et pour l'entrée de Louis XII et d'Anne de Bretagne en 1500.

132. Daniel de Crane (..1493-1546).

Daniel de Crane, de Crenne, de Cran, de Crain ou de Crène, dit Gaultier, maître peintre, était aussi désigné sous les noms de Daniel Gaultier ou Daniel Gaultier de Crane. Il signait *Daniel de Crane.*

(Août 1518.)

Il était fils de Gautier de Crane et frère de Jean de Crane.

Il a fait plusieurs ouvrages de peinture pour la ville et a travaillé pour les entrées de 1518 à 1540.

On sait que, au quinzième et au seizième siècle, les étoffes de soie étaient ornées quelquefois de dessins peints ; voici deux exemples de ces ouvrages :

« A Daniel de Crenne, paintre, por les painctures des équssons, elles et flardellis semées sur deux roubes de tafetas qu'on avoit fet fère pour

deux filles pour l'entrée dou duc d'Urbint, apointé en sèze livres dix soulz tournoys que apart par les parties et quitanse cy atachées por ce

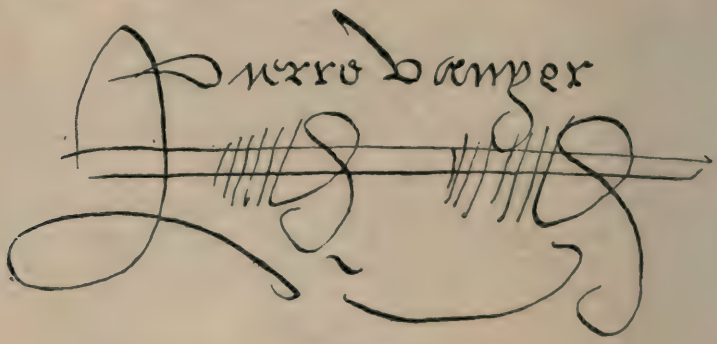
« xvj liv. x s. ts. [1]. »

(1533.)

« A Daniel de Crane, paintre,... item ung habillement de taffetas semé de fleurs de liz d'or... ij liv. [2]. »

133. Pierre Vanier (..1493-1547).

Pierre Vanier ou Vannier dit Bertrand, maître peintre, *illumineur* écrivain. Il signait *Pierre Vanyer*.



(1533.)

134. Martin I (..1494).

Martin I, peintre, a travaillé aux décorations pour l'entrée de Charles VIII en 1494.

135. Petit Jehan I (..1494).

Petit Jehan I, peintre.

136. Pierre VI (..1494).

Pierre VI, maître peintre, a travaillé aux décorations pour l'entrée de Charles VIII en 1494.

[1] Mars 1518. Archives de Lyon, CC 658.

[2] Entrée de la reine Éléonore en 1533. Archives de Lyon, CC 837.

137. Jean V (..1494-1496).

Jean V l'Espagnol, peintre.

« Plus paié à Jehan l'Espagnol paintre qui a argenté et taillé les escailles des seraines — vj jours à sinc gros pour jour — monte xxx gros. » (Entrée d'Anne de Bretagne.)

138. Guillaume Bayette (..1494-1498).

Guillaume Bayette, Bayète ou Bayote, maître peintre.

139. Pierre VII (..1494-1498).

Pierre VII l'Espagnol, peintre, a travaillé pour l'entrée d'Anne de Bretagne en 1494.

140. Jean Bourgeois (..1494-1499).

Jean ou Johannès Bourgeois ou Bourgois, peintre et enlumineur, a été marié.

Il a travaillé aux décorations pour les entrées de Charles VIII en 1494 et de Louis XII en 1499.

141. Dominique (..1495-1496).

Dominique, peintre, Italien.

142. Barthélemy Carra (..1495-1517).

Barthélemy Carra, Carré ou Carrel, peintre, a travaillé, en 1515, pour l'entrée de François Ier, et, en 1516, pour l'entrée de la reine Claude.

143. Jean Le Noir (..1497-1499).

Jean Le Noir, peintre, a été serviteur de Jean Perréal.

144. Jacques Berthet (..1497-1500).

Jacques Berthet, peintre, tailleur d'images et modeleur, a travaillé en 1499 aux décorations pour l'entrée de Louis XII.

145. Guyon Levet (..1498-1499).

Guyon Levet, peintre, a été serviteur de François de Rochefort.

146. Hennequin II (..1498-1501).

Hennequin II, peintre, était Flamand.

147. Jean de Bourt (..1498- † de 1524 à 1528).

Jean de Bourt ou de Bourg, peintre et verrier, signait *Jhan de Bourt*.

(1516.)

Il a été marié et « chargé d'enfans ».

Il a travaillé, en 1500, pour l'entrée de Louis XII et d'Anne de Bretagne; en 1515, pour l'entrée de François Ier, et en 1516, pour celle de la reine Claude.

Il est mort de 1524 à 1528.

148. Jean Chapeau (..1498-1529).

Jean Chapeau ou Chappeau, maître peintre et verrier, a été marié.

Il a été maître verrier de l'église Saint-Jean de 1507 à 1528.

Il a travaillé en 1499 pour l'entrée de Louis XII.

149. Simon Chenevier (..1499).

Simon Chenevier, peintre, a travaillé, en 1499, pour l'entrée de Louis XII.

150. Jean d'Auney (..1499).

Jean d'Auney, peintre, a travaillé, en 1499, pour l'entrée de Louis XII.

151. Pierre de Fontaines (..1499).

Pierre de Fontaines, peintre, a travaillé, en 1499, aux décorations pour l'entrée de Louis XII.

Il est probable que c'est le même Pierre de Fontaines que nous avons trouvé en 1518 avec la qualité d'*ymaigier*.

152. Pierre Diespe (..1499).

Pierre Diespe, peintre.

153. Pierre Dupont (..1499).

Pierre Dupont, peintre, a travaillé, en 1499, aux décorations pour l'entrée de Louis XII.

154. André Hélaine (..1499).

André Hélaine, peintre, a travaillé, en 1499, pour l'entrée de Louis XII.

155. Jean II Hénault (..1499).

Jean II Hénault, peintre.

Ce Jean Hénault est autre que le Jean Hénault qui a travaillé à Lyon, de 1493 à 1500.

156. Jean Lamy (..1499).

Jean Lamy, peintre.

157. Vincent Montmiral (..1499).

Vincent Montmiral, peintre, a travaillé, en 1499, pour l'entrée de Louis XII.

158. Antoine Vessenat (..1499).

Antoine Vessenat, peintre, a travaillé, en 1499, pour l'entrée de Louis XII.

159. Claude Dalmais (..1499-1500).

Claude Dalmais, peintre.

160. Jean VI (..1499-1500).

Jean VI, maître peintre, a travaillé, en 1500, pour l'entrée de Louis XII et d'Anne de Bretagne.

161. Nicolas II (..1499-1500).

Nicolas II ou Colas, peintre.

162. Henri Guyot (..1499-1503).

Henri Guyot ou Guiot, peintre et verrier, a travaillé, en 1499, pour l'entrée de Louis XII.

163. Jean Ramel (..1499-1538).

Jean Ramel ou Rameau, peintre et verrier, signait *J Ramel* et *J Rameau*.

(Juillet 1507.)

Il a été marié et a eu deux enfants.

Il était en 1529 « juge des sotz ».

Il a travaillé aux décorations pour les entrées de Louis XII, de François Ier, de la reine Claude et du cardinal de Trévolsi, légat du Pape (de 1499 à 1536).

Jean Ramel a fait, en 1507, pour l'entrée de Louis XII, un travail dont on trouve rarement la mention dans les comptes des entrées; il a peint et doré des ornements sur les « habillemens de taffetas » des personnages qui avaient un rôle dans les *mystères*.

Il demeurait en 1515 dans la rue Mercière, et en 1538 dans la rue Saint-Antoine.

SEIZIÈME SIÈCLE

164. Pierre Bonnet (..1500-1503).

Pierre Bonnet, peintre et verrier, a été maître verrier de l'église Saint-Jean, en 1503.

165. Claude Ier (..1500-1504).

Claude Ier, peintre.

166. Benoît Bonté (..1500-1505).

Benoît Bonté, peintre.

167. Hugues Bolet (..1503-1524).

Hugues Bolet, Bollet ou Bollier, peintre, demeurait dans la grande rue de l'Hôpital, du côté du Rhône.

168. Jean Millier (..1504-1506).

Jean Millier, peintre.

169. Jean Dallet (..1504-1507).

Jean Dallet, peintre.

170. Nicolas de Crane (..1504-1507).

Nicolas de Crane ou de Crain, peintre.

171. Jean VII de Lyon (..1506-1510).

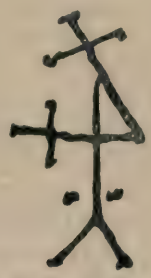
Jean VII de Lyon, peintre, est allé s'établir à Rouen. Il peignait des ornements et des armoiries.

172. Germain Chaveau (..1506-1513).

Germain Chaveau, peintre, a fait des dessins des fortifications de Lyon.

173. Liévin Vandermère (..1506- † de 1525 à 1527).

Liévin Vandermère, maître peintre, était appelé souvent « maistre Liévin », ou « maistre Levin » : Il signait *Vandemore*.



Marque de Liévin Vandermère.
(1515.)

Il était Flamand [1].

Son nom a été écrit de différentes façons : Vandermère, Vandermore, Vandemère, Vandemeure, Vandemore, Vandemure, Vandremie, Mandemore, Mandamore.

Liévin Vandemère a été marié, et a laissé deux fils, Jean et Gabriel, tous les deux peintres.

Il a travaillé aux décorations pour l'entrée de François Ier, en 1515, et pour celle de la reine Claude, en 1516.

Il habitait dans la rue Thomassin, et décéda de 1525 à 1527.

174. Honoré Barrachin (..1507-1547).

[1] W. Bürger (Théophile Thoré) nous a écrit au sujet de Liévin et de Jean : « Ces Vandemère, que vous trouvez à Lyon au seizième siècle, doivent être de la famille des van der Meire, de Gand, qui figurent dans la gilde de cette ville pendant le quinzième siècle, et c'est seulement en 1525 que le nom de cette famille disparaît des registres de la confrérie. »

Honoré Barrachin, maître peintre, appelé aussi « maistre Honoré le painctre », a été marié et a eu un fils, Louis.

Il a travaillé, en 1516, pour l'entrée de la reine Claude.

175. Bernard Garrigues (..1508-1511).

Bernard Garrigues, peintre, originaire de Pézenas, a peint des bannières et des guidons pour l'armée.

176. Georges Fodon (..1510-1514).

Georges Fodon ou Fondon, peintre, a épousé Pernette Raymond.

177. Jean Yvonet (..1511-1514).

Jean Yvonet, peintre.

Il a fait, en 1512-1513, « deux portraictz sur bois enlevé de papier de quarte des fossez, portaulx et murailles qu'on doit faire au dessus de la montagne de S. Sébastien ».

178. Antoine Chevallier (..1512- † de 1518 à 1528).

Antoine Chevallier, peintre et « faiseur d'ymaiges en papier ».

Il a été marié, et demeurait dans la rue de la Grenette.

Il est décédé de 1518 à 1528.

179. Jean Martin (..1512-1524).

Jean Martin, peintre et verrier.

180. Jacques de Balmont (..1512-1538).

Jacques de Balmont ou de Belmont, peintre, « faiseur d'ymaiges » ou « ymagier ».

Il a travaillé comme peintre, en 1533, aux décorations pour l'entrée de la reine Éléonore.

181. Benoît Bon enfant (..1514-1515).

Benoît Bon enfant, peintre, a travaillé, en 1525, pour l'entrée de François Ier.

182. Antoine Gaillard (..1514-1516).

Antoine Gaillard, peintre, a travaillé, en 1516, aux décorations pour l'entrée de la reine Claude.

183. Nicolas dal Bene (..1515).

Nicolas dal Bene, peintre florentin.

184. Louis Honoré (..1515).

Louis Honoré, peintre.

185. Étienne Philippe (..1515).

Étienne Philippe, peintre, a travaillé en 1515 pour l'entrée de François Ier.

186. Jean Chappuys (..1515-1516).

Jean Chappuys, peintre.

187. Nicolas III (..1515-1523).

Nicolas III, peintre, était serviteur de Guillaume Le Roy en 1515.

188. Jean Carlequin (..1515- † 1524).

Jean Carlequin ou Corlequin, peintre, demeurait dans la rue Mercière.

Il est décédé à Valence en 1524.

189. Guillaume Des Champs (..1515- † 1524).

Guillaume Des Champs, peintre, signait *Gillaume de Cham.*

Il a travaillé, en 1515, pour l'entrée de François Ier, et, en 1516, pour l'entrée de la reine Claude.

Il est décédé en 1524.

190. Claude Giraud (..1515-1524).

Claude Giraud, peintre, demeurait dans la rue du Puits Grillet.

191. Laurent Honoré (..1515-1524).

Laurent Honoré, peintre.

192. Jean VIII (..1515-1524).

Jean VIII, peintre, demeurait dans la rue Mercière.

193. Josse Vangomeryn (..1515-1524).

Josse Vangomeryn ou Vangomaryn, peintre, Flamand, demeurait dans la rue Mercière.

Il était « hors du pays » en 1524.

194. Claude Gerbet (..1515-1527).

Claude Gerbet, peintre, demeurait dans la rue Thomassin.

195. Antoine Ier (..1515-1529).

Antoine Ier, peintre.

196. Jean Forest (..1515-1533).

Jean Forest ou Fourest, peintre, demeurait dans la rue du Puits Pelu.

197. Pierre Du Rieu (..1515- † en 1536 ou en 1537).

Pierre du Rieu, dit Lalix ou Lalier, maître peintre et verrier, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

Il est décédé en 1536 ou en 1537.

198. Sébastien Ier Delaye (..1515-1540).

Sébastien ou Bastien Ier Delaye, maître peintre, a épousé Marguerite, une des filles de Michelet Le Jeune.

Il a travaillé, en 1540, aux décorations pour l'entrée d'Hippolyte d'Este, cardinal de Ferrare.

199. Mathieu d'Anvers (..1515- † 1542).

Mathieu d'Anvers, peintre, Flamand, a été marié.

Il est mort en 1542.

200. Jean Le Grenu (..1515- † 1543).

Jean Le Grenu, maître peintre et revendeur d'images, était Flamand et a été marié.

Le nom est écrit Le Grenu, Le Greignu, Le Greneur, Le Graneur, L'En-

graneur. On appelait aussi ce peintre « Jehan Le Grenu dit Annequin (ou Hennequin) ».

Jean Le Grenu a travaillé, en 1533, pour les entrées de la reine Éléonore et du Dauphin.

Il demeurait dans la rue Mercière, et est mort en 1543.

201. Jean Coste (..1515-1548)..

Jean Coste, peintre et « tailleur d'histoires », a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

202. Jean Tourvéon (..1515-1551).

Jean Tourvéon ou Torvéon, dit de Bourgoigne ou de Bourgogne, appelé assez souvent « Jehan de Bourgoigne », maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

Il demeurait dans la rue de Confort.

203. Laurent Forest (..1515-1554).

Laurent Forest ou Fourest, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore, et, en 1540, pour l'entrée du cardinal de Ferrare.

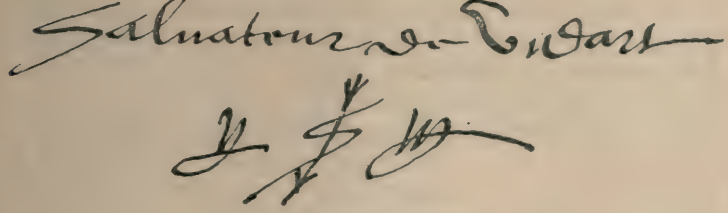
Il a fait son testament le 12 décembre 1554 [1].

204. Pierre Veyrat (..1515-1565).

Pierre Veyrat, Vayrat, Vérat ou Vairard, maître peintre.

205. Salvator de Vidart (..1515-1574).

Salvator, Salvateur ou Sauveur de Vidart, de Vidal, de Vital, de Villars ou Vidal, maître peintre, signait *Salvateur de Vidart*. Il a épousé la fille



(1533.)

de Florimond Pécoud, brodeur, veuve de Simon Bas.

Il a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore, et était verrier de l'église Saint-Jean en 1537.

206. Étienne Chevallier (..1515-1517).

Étienne Chevallier, « painctre en papier ».

207. Jean Des Faulsés (..1516-1520).

[1] Archives de Lyon, 4e registre des insinuations, f° 99 r°.

Jean Des Faulsés, peintre, a été serviteur du peintre Liévin Vandermère.

208. Antoine Besson (..1516-1525).

Antoine Besson, peintre et verrier, frère de Jean.

209. Pierre VIII (..1516-1529).

Pierre VIII, peintre, serviteur de Guillaume Des Champs, peintre.

210. Louis Barrachin (..1516-1533).

Louis Barrachin, maître peintre, fils de Honoré, a travaillé, en 1516, pour l'entrée de la reine Claude, et, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

211. Étienne V (..1516-1533).

Étienne V, maître peintre, a travaillé, en 1516, pour l'entrée de la reine Claude.

212. Jean de Crane (..1518-1562).

Jean de Crane, dit Gaultier, maître peintre et verrier, signait *J Decrane*.

Le nom est écrit Decrane, Decran, Decrant, Dedranne, Decrain, Ducresne, de Crasne, de Crane et de Crain.

Jean de Crane était fils de Gaultier et frère de Daniel.

Il était peintre de l'église Saint-Jean [1].

Il a travaillé aux décorations de toutes les entrées de souverains ou de personnages, depuis 1518 jusqu'à 1548; il a fait de nombreux ouvrages de peinture pour la ville de Lyon.

Il demeurait en 1551 dans la rue Mercière, et en 1555 dans la rue Neuve.

213. Antoine de Crane (..1520- † de 1525 à 1528).

Antoine de Crane, du Cresne ou Ducresne, peintre, a épousé Marguerite Tignat.

Il est décédé de 1525 à 1528.

214. Antoine Alexis (..1520-1533).

Antoine Alexis, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

215. Denis Gallois (..1521-1523).

Denis Gallois, Galloys ou Gallays, peintre.

216. Louis Gallois (..1521-1523).

Louis Gallois, Galloys ou Gallays, peintre.

217. Geoffroy II (..1522- † en 1524 ou en 1525).

Geoffroy II, peintre, est décédé en 1524 ou en 1525.

218. Jean Dalmays (..1523).

[1] On lit à l'acte de baptême de Jean-Baptiste, fils de Marsaud Cordier, qu'il a eu pour parrain « Jean de Crasne, painctre de l'esglise de Lyon ». (Sainte-Croix, 20 décembre 1555.)

218. Jean Dalmays, peintre.

219. Mathieu Dalmays (..1523).

Mathieu Dalmays, peintre.

220. Jean de Brolie (..1523).

Jean de Brolie ou de Broille, peintre.

221. Benoît Marlian (..1523).

Benoît Marlian, peintre.

222. André Rolin (..1523).

André Rolin, peintre.

223. Barthélemy Thomas (..1523).

Barthélemy Thomas, peintre.

224. Eustache Philippe (..1523-1524).

Eustache ou Estaque Philippe, peintre.

225. Ange de Basto (..1523-1528).

Ange de Basto ou de Baste, « painctre de cuyr doré », Italien.

226. Jean Boisson (..1523-1529).

Jean ou Petit Jean Boisson ou Boysson, maître peintre, demeurait dans la maison de la Rave Froide.

227. Jean Ier Favre (..1523- † de 1529 à 1538).

Jean Ier Favre ou Faure, peintre, est mort de 1529 à 1538.

228. Pierre Ponchon (..1523-1537).

Pierre Ponchon ou Pochon, dit Ratier, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

229. Jean Besson (..1523-1546).

Jean Besson, peintre, frère d'Antoine.

230. Corneille de Bavière (..1523-1557).

Corneille, Cournille ou Cornilhon de Bavière ou Bavière, peintre, tailleur d'images et *molleur*.

Il a été marié et a eu un fils.

Il a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

Il a demeuré dans la ruelle de la Panière.

231. Barthélemy Benyer (..1523-1561).

Barthélemy ou Berthélemy Benyer, peintre et *tailleur d'histoires*.

232. Corneille de Sept Granges (..1523-1566).

Corneille de Sept Granges exerçait plusieurs métiers : il était peintre, *tailleur d'histoires, tailleur de lettres, tailleur d'images* et imprimeur.

Son nom est écrit de diverses façons : Des Sept Granges, de Sept Granges, de ses Granges, de Segranges, des Granges, des Cranges, de Grange, de Seranges, de Sacranges, de Saranges. Ce maître est aussi appelé « maistre Corneille le tailleur d'histoires, Corneille l'imaigier ».

233. Jean Stradan (..1533- † 1605).

Jean Stradan[1], peintre, est né à Bruges[2].

Il travailla chez Pierre Aertsen. Il séjourna assez longtemps en France, à Lyon, et en Italie, à Venise.

Il est certain que son séjour à Lyon a été assez prolongé, et que Stradan resta presque tout le temps dans l'atelier de Corneille de La Haye[3].

Il a peint des batailles, des chasses, des allégories, des tableaux d'histoire et de guerre, et a fait de nombreux dessins pour les livres.

Il mourut en 1605, à l'âge de quatre-vingt-deux ans (d'après son épitaphe)[4].

234. Jean Damicquin (..1524).

Jean Damicquin, peintre.

235. Jean IX de Lyon (..1524).

Jean IX de Lyon (« Giovanni da Lione »), peintre, fut un des maîtres qui travaillèrent à Rome sous les ordres de Jules Romain, un de ceux qui furent ses collaborateurs les plus actifs et un de ses familiers[5].

236. Jean Gerbet (..1524).

Jean Gerbet, peintre.

237. Jean X (..1524).

Jean X, peintre, demeurait dans la rue Raisin.

238. Jean XI (..1524).

Jean XI, peintre, demeurait dans la rue d'Ambronay.

239. Remi Vandermère (..1524-1528).

Remi Vandermère, Vandemère ou Vandemeure, peintre, Flamand.

240. Jean Ravier (..1524-1535).

Jean Ravier, peintre.

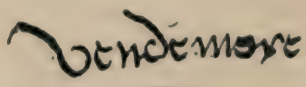
241. Jean de Balmont (..1524-1538).

Jean de Balmont, peintre et « faiseur d'ymaiges ».

242. Jean I Vandermère (..1524-1557).

Jean I Vandermère, dit Liévin, était fils de Liévin.

Il signait *Vendemore*.



(1533.)

[1] Stradan, Stradanus, van der Straeten.

[2] Stradan est né en 1536, d'après van Mander; la date de 1523 nous a paru plus probable.

[3] Borghini dit qu'au sortir de l'atelier de Pierre Aertsen, Stradan « se rendit à Lyon, et travailla chez Cornelio del Aia, peintre du roi Henri ».

[4] Carel Van Mander, *le Livre des Peintres*, édition de H. Hymans, t. II, p. 110 à 116.

[5] *Le opere di Giorgio Vasari*, édition de G. Milanesi, t. V, 1880, p. 533 et 534.

Il s'appelait Jean, mais on lui donnait souvent le prénom de son père : Liévin ou Levin.

Le nom de ce peintre a été écrit de plusieurs façons : Vandermère, Vandemère, Vandemeure, Vandremer, Vandemore, de Vandemore, de Vandemeure, Vandemure, Vandereurre. On désignait aussi notre artiste sous les noms de « Jehan Lyévin, Jehan Levin, Jehan Levin dict Vandemeure (ou de Vandemeure), Jehan Vandemore (ou Vandemerre) dict Liévin ».

Jean Vandermère a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore, et, en 1540, pour l'entrée du cardinal de Ferrare.

Il demeurait dans la rue Mercière.

243. Étienne Maupin (..1524-1561).

Étienne Maupin, Maupain ou Maupoint, maître peintre et *ymagier*, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

244. Josse de Montpré (..1527).

Josse de Montpré, peintre.

245. Louis Tillier (..1528).

Louis Tillier, maître peintre.

246. Laurent Cassin (..1528-1529).

Laurent Cassin ou Tassin, peintre, a épousé Françoise Deville.

247. Philippe Bonté (..1528-1530).

Philippe Bonté, peintre, Florentin.

248. Ysabeau (..1528-1532).

Ysabeau, « la peintreysa », Flamande, demeurait dans la rue Mercière.

249. Jean de Malines (..1528-1534).

Jean de Malines, peintre, Flamand.

250. Jean Brutin (..1528-1536).

Jean Brutin, Brutyn ou Brotin, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

251. Henri Stal (..1528-1536).

Henri Stal, Stault, Restal, Jal ou Sauf, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

Son nom paraît avoir été *Stal*.

252. Bernard Charnier (..1528-1548).

Bernard Charnier (Chevrier?), maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore, et, en 1540, pour l'entrée du cardinal de Ferrare.

253. Nicolas de Bavière (..1528-1560).

Nicolas de Bavière, maître peintre, était fils de Corneille de Bavière.

Il épousa la fille de Blaise Théobald, dit Vazel, peintre et verrier.

254. Pierre de Laval (..1529).

Pierre de Laval, peintre.

255. François Juste (..1529).

François Juste, peintre.

256. Nicolas Blanchet (..1529-1533).

Nicolas Blanchet, peintre.

257. Pierre Faillon (..1529-1533).

Pierre Faillon, maître peintre et verrier.

258. Jean Sauvaige (..1529-1536).

Jean Sauvaige ou Sauvajot, maître peintre, a travaillé, en 1533, aux décorations pour l'entrée de la reine Éléonore.

259. Mathieu Charrier (..1529-1540).

Mathieu Charrier, maître peintre, a été employé à plusieurs reprises par la ville.

260. Gabriel Vandermère (..1529-1544).

Gabriel Vandermère, Vandemeure ou Vandemore, maître peintre, était fils de Liévin.

Il a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore et pour celle du Dauphin.

261. Charles Ier de Crane (..1529-1547).

Charles Ier de Crane, de Crasne, de Cran, de Drans, du Cresne ou Decrasne, peintre.

262. Guillaume Guillermet (..1529-1547).

Guillaume Guillermet, peintre.

263. Pierre Ratier (..1529-1547).

Pierre Ratier, peintre.

264. Jean Veyrat (..1529-1548).

Jean Veyrat, peintre, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

265. Jean Desert (..1529-1561).

Jean Desert ou Desaix, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

266. Georges Reverdy (..1529-1561).

Georges Reverdy était peintre, graveur et tailleur d'images. Il est désigné le plus souvent dans les rôles des tailles et les rôles des pennonages sous le nom de « maistre George le graveur ».

Le poëte Nicolas Bourbon de Vandœuvre a dit de lui[1] :

« De Hanso Vlbio (Holbein), et Georgio Reperdio,
« Pictoribus.

[1] *Nicolai Borbonii Vandoperani Lingonensis Nugarum Libri octo... Lugduni*, 1538, p. 153.

« Videre qui vult Parrhasium cum Zeuxide,
« Accersat a Britannia
« Hansum Vlbium, et Georgium Reperdium
« Lugduno ab urbe Galliae. »

267. Antoine Belin (seizième siècle).

Messire Antoine Belin « reclus, de Sainct Martial de Lyon », peintre. Il a composé et dessiné des *patrons* de broderies, qui ont été publiés par Pierre de Sainte-Lucie, dit le Prince.

268. Pierre Lalayne (..1530-1537).

Pierre Lalayne, peintre.

269. Noël Alibert (..1530-1545).

Noël Alibert, peintre et verrier, a épousé Benoîte Montgard.

270. Guillaume Charrier (..1530-1548).

Guillaume Charrier, maître peintre, a travaillé aux entrées de 1533, de 1540 et de 1548.

271. Hugues Chevrier (..1538- † de 1559 à 1562).

Hugues Chevrier, maître peintre, était appelé souvent Hugues ou Huguet le peintre, « maistre Huguet le painctre ».

Il était fils de Mathieu Chevrier et de Françoise Jacquemet, sa femme; il a épousé Anne Vivien, et a eu d'elle un fils.

Il a travaillé aux décorations, lors des entrées en 1533, en 1540 et en 1548.

Il est mort de 1559 à 1562.

272. Guillaume Bon oyseau (..1531-1533).

Guillaume Bon oyseau, peintre.

273. François Adam (..1533).

François Adam, peintre.

274. Bernard Ier (..1533).

Bernard Ier, peintre.

275. Philibert Blanchard (..1533).

Philibert Blanchard, peintre.

276. Pierre Buyans (..1533).

Pierre Buyans, maître peintre et tailleur d'images, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

277. Benoît Buyat (..1533).

Benoît Buyat, peintre.

278. Benoît Bydal (..1533).

Benoît Bydal, peintre.

279. Jean Canon (..1533).

Jean Canon, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

280. Hugues Chomant (..1533).

Hugues Chomant, peintre.

281. Corneille Ier (..1533).

Corneille Ier, dit le Grand, peintre.

282. Corneille II (..1533).

Corneille II, dit le Petit, peintre.

283. Baudoin d'Anvers (..1533).

Baudoin d'Anvers, peintre, Flamand.

284. Jacques d'Auvergne (..1533).

Jacques d'Auvergne, peintre.

285. Jean de Bavière (..1533).

Jean de Bavière, peintre.

286. Pierre de Brusselles (..1533).

Pierre de Brusselles, peintre.

287. Jean de Gascoigne (..1533).

Jean de Gascoigne, peintre.

288. Barthélemy de Gaunes (..1533).

Barthélemy ou Berthélemy de Gaunes, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

289. Antoine Genin (..1533).

Antoine Genin, dit Barbeblanche, peintre et *cartier*.

290. Roch Gifert (..1533).

Roch ou Roque Gifert, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

291. François Landry (..1533).

François Landry, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

292. Pierre Le Gavache (..1533).

Pierre Le Gavache, peintre et tailleur d'images, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

293. Étienne Le Gay (..1533).

Étienne Le Gay, peintre.

294. Guillaume Le Picard (..1533).

Guillaume Le Picard, peintre.

295. Claude Meynier (..1533).

Claude Meynier, peintre.

296. Jean Mollet (..1533).

Jean Mollet, peintre.

297. Pierre Ier Morillard (..1533).

Pierre Ier Morillard ou Morillat, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

298. Michel Morillon (..1533).

Michel Morillon, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

299. Antoine Paige (..1533).

Antoine Paige, peintre.

300. Charles Pingault (..1533).

Charles Pingault, peintre.

301. Étienne Rion (..1533).

Étienne Rion ou Ryon, peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

302. Claude Thibaud (..1533).

Claude Thibaud, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

303. Odinet Thomas (..1533).

Odinet Thomas peintre.

304. Pierre Viaut (..1533).

Pierre Viaut, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

305. Jean Bardillon (..1533-1536).

Jean Bardillon, maître peintre, a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore.

306. Guillaume Compaing (..1533-1536).

Guillaume Compaing, peintre.

Dans le procès d'Étienne Dolet, ce peintre est désigné aussi sous le nom de Henri Guillot dit Compaing. Il était ennemi d'Étienne Dolet, qu'il attaqua l'épée à la main, le 31 décembre 1536, et celui-ci, en se défendant, le tua[1].

307. Georges Ogier (..1533-1536).

Georges Ogier, peintre et tailleur d'images.

308. Salvator Salvatori (..1533-1536).

Salvator Salvatori, architecte, peintre et *ymagier*, était de Florence[2].

Il dirigea les travaux de décoration pour les entrées de la reine Éléonore et du Dauphin, en 1533.

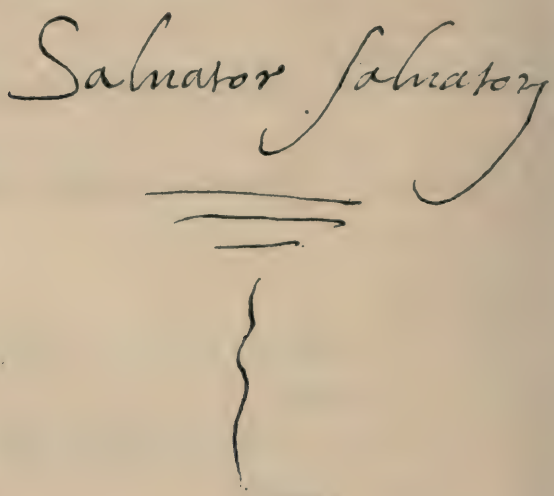
« A Salvator Salvatory, Florentin, par ordonnance du v juing m v^c xxxiij, la somme de quarante livres tournois pour avoir conduict, portraict et taillé aux paintres, menuysiers et autres les mistaires et eschaffaux du

[1] R. C. Christie, *Etienne Dolet, The martyr of the Renaissance. A biography.* 1880, p. 296 à 298.

[2] Voir les *Sculpteurs de Lyon*, p. 32 et 33.

fait desdictes entrées sellon la devise et ordonnance de mons^r de Montrotier et fait et dressé à la prière du Consullat la facture desdictes entrées, à quoy ledict Salvator a vacqué journellement l'espace de trois sepmaines jor et nuyt por l'avancement de l'œuvre... xl liv. t. »

Il signait *Saluator Saluatorj* et *Saluat^rs*.



(1533.)

309. Nicolas Massal (..1533-1540).

Nicolas Massal ou Messal, peintre.

310. Pierre Munard (..1533-1548).

Pierre Munard, Murnat ou Minard, maître peintre.

311. Pierre Tallon (..1533-1548).

Pierre Tallon, Talon ou Tollon, maître peintre, tailleur d'images et mouleur (modeleur), a travaillé, en 1533, pour l'entrée de la reine Éléonore, et, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

312. Jean Édouard (..1533-1551).

Jean Édouard, Édoard, Odoard ou Odard, peintre, tailleur d'images et modeleur.

Il était apprenti en 1533, compagnon en 1548, maître en 1550.

313. Michel Chevrier (..1533-1552).

Michel Chevrier ou Chevriel, peintre, était fils de Mathieu et de Françoise Jaquemet, sa femme.

Il a été marié et a eu une fille.

314. Michel Ier Carra (..1533-1561).

Michel Ier ou Michiel Carra ou Carré, maître peintre.

315. Guillaume Charles (..1535).

Guillaume Charles, peintre.

316. Pierre Géant (..1535).

Pierre Géant, peintre.

317. Pierre Géraut (..1535).

Pierre Géraut, peintre.

318. Henri Helme (..1535).

Henri Helme, peintre.

319. Jean Martinert (..1535).

Jean Martinert, peintre.

320. André Morillon (..1535).

André Morillon, peintre.

321. Sébastien (..1535-1536).

Sébastien ou Bastien, peintre.

322. Jean Larlier (1535-1536).

Jean Larlier, peintre.

323. Bernard Thévenet (..1535-1545).

Bernard Thévenet, peintre et verrier, était aussi tavernier.

324. Pierre Corneilhe (..1535-1548).

Pierre Corneilhe, Cornilly ou Cornyer, maître peintre, a travaillé, en 1540, pour l'entrée du cardinal de Ferrare et, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

325. Jean Lymosin (..1535-1561).

Jean Lymosin, peintre.

326. Pierre de Lalande (..1535-1565).

Pierre de Lalande ou Lalande, peintre et poponnier[1] ou « faiseur de poponnes ».

Il a fait, en 1540, « ung esgle voullant montant et descendant », pour l'entrée du cardinal de Ferrare.

327. François Jeune Coeur (..1535-1574).

François Jeune Cœur, Jeune Cueur, Jeune Cuer ou Le Jeune Cueur, maître peintre, tailleur d'images et modeleur, a été député des peintres, en 1569.

Il a travaillé aux décorations pour les entrées de Henri II, en 1548, et de Henri III, en 1574.

328. Melchior Anthoine (..1536-1571).

[1] Nous ignorons quel était le travail du *poponnier*. On appelait dans le même temps, à Lyon, *molleurs*, les ouvriers, peintres ou sculpteurs, qui faisaient de plâtre ou de terre des statues ou des ornements lors des entrées des rois ou des princes. Le *poponnier* était peut-être un modeleur de ce genre, l'ouvrier connu ailleurs sous le nom de *pouppetier*.

Melchior Anthoine, peintre et verrier.

329. Guillaume Besson (..1538).

Guillaume Besson, peintre.

330. Pierre III Bonté (..1538).

Pierre III Bonté, peintre.

331. Guillaume Chervet (..1538).

Guillaume Chervet, peintre.

332. Francoys II (..1538).

François II, peintre.

333. Yvonnet (..1538).

Yvonnet, peintre.

334. Benedetto dal Bene (..1538-1540).

Benedetto dal Bene ou del Bene, maître peintre.

Il était de Florence et fut élève de Sogliani.

Il fut chargé en 1540 de la conduite des travaux d'art pour l'entrée d'Hyppolyte d'Este, cardinal de Ferrare, archevêque de Lyon, qui eut lieu au mois de mai.

« Me Benedicte Dalbeyne, painctre florentin... douze escuz d'or soleil à luy ordonnez estre payez par messieurs les conseillers le xxve may m ve quarente pour avoir vacqué à faire et dresser avec monsr Me Maurice Scève les mistaires de ladicte entrée et le tout conduit cy xxvij liv. [1]. »

Il y avait à Lyon, dans le première moitié du seizième siècle, des del Bene qui avaient une grande fortune.

335. Pierre X (..1538-1540).

Pierre X, peintre, Florentin.

336. Henri Lhomme (..1533-1544).

Henri Lhomme ou Lomme, maître peintre.

Il a fait des travaux pour la ville de Lyon.

En 1544, il a « tiré et painct en papier l'assiète et murailles de la ville par ordonnance de Mgr le Gouverneur ».

337. Léonard Rose (..1539-1547).

Léonard Rose ou Roze, peintre.

Il a été commis à la taille à la monnaie de Lyon en 1544.

338. Jean Barvo (...1540).

Jean Baryo, peintre.

339. Claude Bertrand (..1540).

Claude Bertrand, peintre.

[1] Archives de Lyon, CC 934. — La délibération du Consulat, du 25 mai 1540, se trouve consignée dans le registre BB 602, fo 71 vo. Dal Bene est désigné sous le nom de « maistre Benedicto, Florentin ».

340. André Bourdelyn (..1540).

André Bourdelyn, peintre.

341. Jacques Boyvin (..1540).

Jacques Boyvin, peintre.

342. Georges de Bourgoigne (..1540).

Georges de Bourgoigne, peintre.

343. Pierre XI de Florence (..1540).

Pierre XI, Pierre de Florence, peintre.

Pierre de Florence, peintre, n'est pas le même que Pierre, le peintre florentin mentionné plus haut. Ces deux peintres ont travaillé en même temps à Lyon en 1540, et sont inscrits l'un à côté de l'autre dans un compte.

344. Jean de Fourest (..1540).

Jean de Fourest, peintre.

345. Martin de La Place (..1540).

Martin de La Place, peintre, a travaillé en 1540 pour l'entrée du cardinal de Ferrare.

346. Guillaume de Montpellier (..1540).

Guillaume de Montpellier, peintre.

347. Simon de Paris (..1540).

Simon de Paris, peintre.

348. Arnaud de Provence (..1540).

Arnaud de Provence, peintre.

349. Jean de Tholouze (..1540).

Jean de Tholouze, peintre.

350. Laurent Du Ruf (..1540).

Laurent Du Ruf, peintre, a travaillé en 1540 pour l'entrée du cardinal de Ferrare.

351. Jean Fillenoy (..1540).

Jean Fillenoy, peintre.

352. Jacques Foillet (..1540).

Jacques Foillet, peintre.

353. Jean Le Bourguignon (..1540).

Jean Le Bourguignon, peintre.

354. Guillaume Le Cappitaine (...1540).

Guillaume Le Cappitaine, maître peintre, a travaillé en 1540 pour l'entrée du cardinal de Ferrare.

355. Raguyn Mangin (..1540).

Raguyn Mangin ou Mangyn, peintre.

356. Guillaume Petit (..1540).

Guillaume Petit, peintre, a épousé Monète.

357. Jean Ier Picard (..1540).

Jean Ier Picard, maître peintre, a travaillé en 1540 pour l'entrée du cardinal de Ferrare.

358. Antoine Portat (..1540).

Pntoine Portat ou Portal, maître peintre.

359. Nicolas Ravau (..1540).

Nicolas Ravau, maître peintre.

360. Nicolas Roman (..1540).

Nicolas Roman, maître peintre, a travaillé en 1540 pour l'entrée du cardinal de Ferrare.

361. Silvestre (..1540).

Silvestre, peintre.

Il était Milanais.

362. Maurice Barbier (..1540-1544).

Maurice Barbier, peintre.

363. Jacques Boveran (..1540-1547).

Jacques Boveran, Boverin ou Bouverin, peintre.

364. Étienne Charnier (..1540-1548).

Étienne Charnier, maître peintre, a travaillé pour les entrées du cardinal de Ferrare et de Henri II.

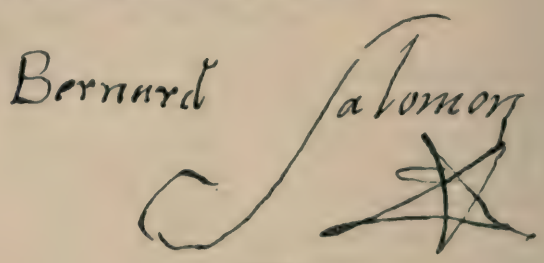
365. Jean de Paris (..1540-1548).

Jean de Paris, peintre.

366. Bernard Salomon (..1540-1572).

Bernard Salomon, appelé souvent « maistre Bernard le painctre », était maître peintre et probablement tailleur d'histoires.

Il signait *Bernard Salomon* avec une étoile.



(1548.)

Il est né à Lyon, et sa famille était de Lyon ; le nom était écrit indifféremment Salomon ou Salamon.

Bernard Salomon était fils de Guillaume, petit-fils de Pierre, arrière-petit-fils de Michelet, tous les trois ceinturiers.

Guillaume a eu deux fils : Jean et Bernard, celui-ci né de 1506 à 1510.

Bernard était déjà maître peintre en 1540, et fut employé en cette année « à paindre les mistaires et eschaffaux » pour l'entrée du cardinal de Ferrare, archevêque de Lyon.

Il s'est marié deux fois à Lyon. Il a épousé en premières noces Anne Marmot, dont il a eu deux enfants : un fils, Jean, et une fille, Antoinette, qui devint la femme de Robert Granjon, l'imprimeur. Bernard Salamon épousa en secondes noces Louise Missilieu ou Michelieu [1].

Il a été « le conducteur de l'œuvre de painctrerie » et « a vacqué... à trasser et faire pourtraictz », lors de l'entrée de Henri II en 1548. Il est resté de lui une lettre par laquelle il réclamait aux échevins le prix de ses services en cette occasion :

« A Messieurs de la Ville.

« Supplie très humblement Bernard Salomon, autrement le Petit Bernard, peintre de Lyon, et vostre simple serviteur. Que, comme il est sorty, au moindre deshonneur qui luy ha esté possible, de la besongue et charge que luy aviez baillée, vous plaise avoir esgard aux veillées et aux patrons qu'il ha faitz outre sa besongne ordinaire. Et aussi soit vostre bon plaisir avoir souvenance de la récompense qui luy fut promise au commencement de l'œuvre, témoin monsieur de Vourles, monsieur de Lapardieu, monsieur Gonin de Bourg, monsieur de S. Martin, monsieur Ymbert des Massou et monsieur de La Porte, trestous disans qu'il se reposast sur telle promesse. Par quoy derechef vous supplie le susdit vostre serviteur qu'il plaise à voz bonnes grâces et preudhommies l'avoir pour recommandé, car il est povre des biens de ce monde. Et en ce faisant, ferez bien, et luy accroisterez le courage de bien et loyaument vous servir, quand aurez besoin de son peu de savoir.

« Le Créateur vous maintienne tous en sa bonne grâce [2]. »

Bernard Salomon dirigea également les travaux pour l'entrée de Mgr de Saint-André, gouverneur de Lyon.

Il a peint à fresque des frises et des ornements sur des façades de maisons à Lyon.

On regarde généralement Bernard Salomon comme ayant dessiné et

[1] Ces deux mariages n'ont été connus que par la découverte du testament de Bernard Salomon, faite par M. Brouchoud, dans les archives de la Cour d'appel de Lyon. Ce testament est daté du 19 octobre 1559. Nous en devons la communication à M. Brouchoud.

[2] Archives de la ville de Lyon, CC.

gravé sur bois les nombreuses *histoires* qui ornent les éditions de Jean de Tournes [1]. Quant à nous, après les recherches étendues que nous avons faites, nous ne connaissons ce maître que comme dessinateur et peintre, et, du temps de Bernard Salomon, on ne lui attribuait non plus que l'*invention* des sujets [2].

Voici deux témoignages de ses contemporains :

(1559) « En ladite grand place de Saint Bonaventure a été pareillement érigé aux frais des Alemans un eschafaut triangulaire, fait toutefoys par tel artifice, et par l'industrie grande de l'excellent peintre Bernard, que le voyant de tous cotez l'on le jugeoit quarré. Sur cet eschafaut environné de toile peinte représentant la fulmination des Géants mis au plus bas des enfers descrite par la poëte Ovide en sa métamorfose, les troys Furies infernales estoient enlevées statues grandes comme géandes... [3]. »

On lit dans le privilége des *Hymnes du Temps et de ses parties* [4] :

« Avec ce que j'espère que tu y prendras quelque délectation, pour estre le tout sorti de bonne main : car l'invention est de M. Bernard Salomon Peintre autant excellent qu'il y en ayt point en notre Hémisphère, la lettre de M. Guillaume Guéroult. »

Claude Paradin a dit de son côté dans la dédicace qui forme l'introduction des *Quadrins historiques* de la Bible [5].

« Doncques, pour l'importance des saintes Histoires... nous avons choisi certains adminicules de Peinture, accompagnez de quadrins poëtiques,... espérant que l'ingénieus artifice de la docte main du Peintre supliera à l'imperfection desdis quadrins. »

C'est bien de Bernard Salomon qu'il s'agit, car Samuel de Tournes, donnant à Genève en 1580 une édition de ces estampes sous le titre de *Icones historicae Veteris et Novi Testamenti,* nous l'apprend dans l'aver-

[1] C'était l'avis d'Antoine Du Verdier, contemporain de Bernard Salomon. Celui-ci « estoit (dit-il) paintre et très excellent tailleur d'histoires, (et) ...sera immortel par les belles figures de la Bible que de son invention il a pourtraict et taillé » (édition de 1585, p. 119).

[2] Nous reviendrons sur ce sujet dans un travail sur les dessinateurs et les tailleurs d'histoires de Lyon au seizième siècle.

[3] *Le discours du grand triomphe fait en la ville de Lyon, Pour la paix faite et accordée entre Henry second, Roy de France Très chrestien, et Philippe Roy des Espagnes, et leurs aliez* (par Benoist Troncy). *A Lyon, par Iean Saugrain,* 1559.

[4] *A Lyon, par Ian de Tournes, Imprimeur du Roy, M.D.LX.* Petit in-4°, avec 18 gravures sur bois. — Le mois de septembre est représenté par une femme qui porte une corbeille de fruits sur la tête et une balance au bras droit. On lit sur les plateaux de la balance les initiales B et S.

[5] *A Lion, par Ian de Tournes, M.D.LVIII.*

tissement : « Les Figures que nous te donnons icy sortent de la main d'un excellent Ouvrier, connu en son temps sous le nom de Salomon Bernard, et ont toujours été fort estimées de ceux qui se connaissent en cette sorte d'ouvrage. »

Bernard Salomon demeurait du côté de Fourvière [1].

367. Corneille Ier de La Haye (..1540-1574).

Corneille Ier de La Haye, maître peintre, est désigné le plus souvent sous les noms de « maistre Corneille le painctre, Corneille le painctre du Roy, Corneille le painctre flamman ».

Il est né à la Haye.

Il fut nommé, le 7 janvier 1540 (1541), peintre de la maison du Dauphin.

(Extrait du registre des délibérations du Consulat de Lyon.)

« Le mercredy iij^e jour de décembre l'an mil cinq cens quarante quatre, en l'hostel commun.

« Maistre Jehan Pichin, notaire Royal, avec Corneille de La Haye, painctre de la maison de Monsr le Daulphin comme il a faict apparoir par notiffication des maistres d'hostelz dudict S^r le Daulphin signée et soubzcripte par monseigneur le Daulphin, ledict clausse et scellée du scel du secret dudit Sr Daulphin, escripte en parchemyn... en date du septiesme de janvier mil cinq cens quarante, a requis que actendu que ledict de La Haye est painctre de la maison dudict Sr Daulphin, le Consulat le veille faire tenir quicte et exempt de l'entrée du vin qu'il faict entrer en ladicte ville pour la provision de sa maison, disant que tous domestiques sont exempts des subsides. Ausquelz a esté respondu que ladicte entrée du vin sont deniers royaulx pour lesquels n'y a personne exempt. Néantmoings avoir veu par ledict Consulat les previllèges des domestiques dudict S^r le Daulphin, y sera advisé, respondu et ordonné comme de raison [2]. »

Corneille avait en 1551 le titre de peintre du Roi. Le Consulat le maintint, le 15 février 1557 et le 13 mars 1574, en possession « des privilèges, franchises et libertés » appartenant à la qualité de peintre et valet de chambre du Roi.

Corneille de La Haye a été marié ; il l'était en 1547, quand le Roi lui donna des lettres de naturalité. Ces lettres de naturalité, datées de dé-

[1] J. Renouvier a parlé de Bernard Salomon dans son ouvrage *Des types et des manières des maîtres graveurs, seizième siècle*, 1854, p. 200 à 204 ; il n'a vu en ce maître qu'un graveur. M. F. Rolle a donné, dans les *Archives de l'art français*, 2e série, t. Ier, 1861, p. 413 à 436, une notice pleine de documents tirés des archives de Lyon.

[2] Archives de Lyon, BB, Délibérations consulaires, 63, f° 67 r° et v°.

cembre 1547, portent : « Nostre cher et bien amé Corneille de La Haye, natif de La Haye en Hollande... »

Ce maître a eu deux enfants : un fils, Corneille, et une fille, qui furent tous les deux peintres.

Corneille de La Haye est le Claude Corneille du marquis Léon de Laborde, mais ce prénom de Claude ne lui est donné dans aucun document original [1]. Robert-Dumesnil a émis l'opinion que Claude Corneille, c'est-à-dire Corneille de La Haye, est le maître, dessinateur ou graveur, qui a signé de deux C en monogramme, au milieu du seizième siècle, un assez grand nombre de gravures [2]. J. Renouvier a tenu pour certaine l'hypothèse de Robert-Dumesnil, et a fait une étude très-serrée de la manière du dessinateur ou du graveur au double C [3].

Pour que le double C se rapporte à notre Corneille, il faut supposer que le nom de famille de celui-ci commençait par un C. Ce nom est resté inconnu [4].

Le maître au double C paraît avoir été le dessinateur ; il est possible que le graveur ait été le maître B. A. (Balthazar Arnoullet).

Le marquis Léon de Laborde a parlé de Corneille dans son ouvrage de la *Renaissance des arts à la Cour de France* [5] ; il ne lui a pas accordé grand mérite. Il ne lui reconnaît dans ses portraits qu' « un certain talent d'exécution et beaucoup de charme ». Le marquis de Laborde, qui s'est toujours montré si sagace, si fin et si sincère dans ses jugements, ignorait, quand il écrivait sa vive et charmante étude sur la peinture et les peintres à la cour de France au seizième siècle, que Corneille avait passé ses jeunes années à Paris, qu'il avait suivi la cour, qu'il avait été nommé en 1541 peintre du Dauphin, et qu'il n'était venu à Lyon qu'en 1544 [6].

Corneille a fait de nombreux portraits des princes de la maison de France, de seigneurs et de dames de la cour. On ne connaît pas avec cer-

[1] L'abbé Pernetti a aussi donné à Corneille de La Haye le prénom de Claude (*Recherches pour servir à l'histoire de Lyon*, 1757, t. I, p. 397 et 398).

[2] Robert-Dumesnil, *le Peintre-graveur français*, t. VI, 1842, p. 7 à 32. — On connaît quatre-vingt-six pièces de ce maître; elles sont signées du double C (trois exceptées).

[3] *Des types et des manières des maîtres graveurs, seizième siècle*, 1854, p. 193 et 194.

[4] On a supposé que notre maître s'appelait Corneille, fils de Corneille.

[5] *La Renaissance des arts à la Cour de France*, t. I, 1850, p. 76, 77, 144, 145; t. I, additions, 1855, p. 635.

[6] Notre ami le marquis Léon de Laborde nous avait chargé de chercher dans les archives de Lyon ce qui se rapporte à Corneille. La découverte de l'origine flamande de ce maître et de sa longue *retenue* au service du Roi n'a été faite par nous qu'après la publication de la *Renaissance des arts*.

titude un seul ouvrage de sa main. Le marquis de Laborde a signalé un portrait du sire de Rieux, qui est dans la collection de M. Andrew Fountaine et qui est signé du monogramme COR ; de Laborde a vu dans ce monogramme la signature du maître.

Corneille de La Haye était certainement un peintre de haute valeur, et il faut tenir compte de cette personnalité quand on se livre à l'étude des portraits du seizième siècle [1].

Voici un témoignage contemporain :

A LA LOUANGE D'UN PAINCTRE DE FLANDRES

« Pour bien tirer ung personnage au vif
« Ung painctre dict Corneille est aloué
« Et de plusieurs extimé et loué
« N'avoir en France aucun comparatif.

« Car, veu son œuvre, on dict de cueur hastif :
« C'est tel, c'est telle. O l'homme bien doué
« Pour bien tirer.

« Bref ce qu'il painct montre ung incarnatif
« Qu'on diroit chair, dont il est advoué
« N'avoir eu per puis le temps de Noë,
« Non Apelles jamais superlatif
« Pour bien tirer [2]. »

Corneille demeurait à Lyon, dans la rue du Temple.

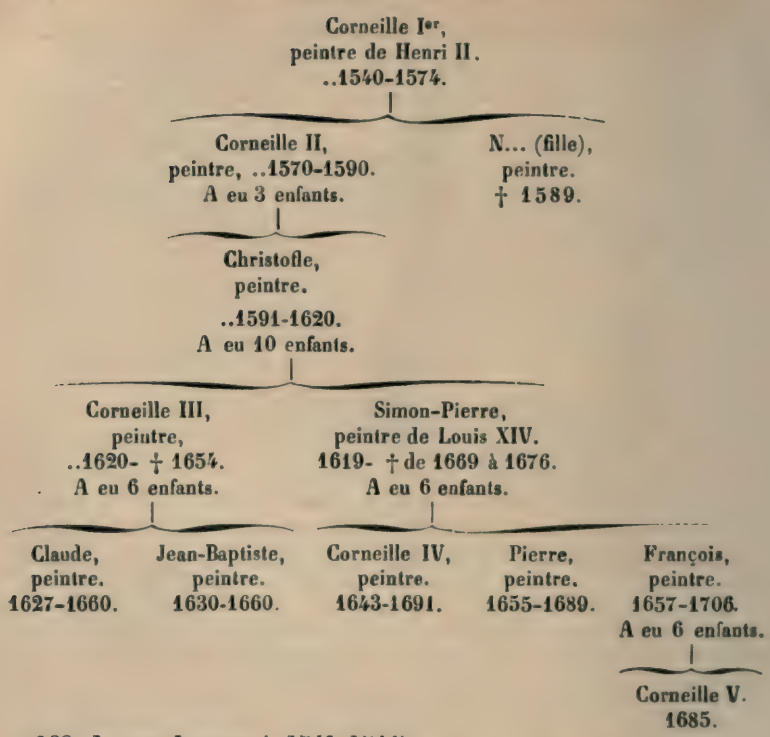
Il est mort probablement en 1574 ou en 1575. Le dernier acte dans lequel il est fait mention de lui est daté du 13 mars 1574; c'est la délibération par laquelle le Consulat de Lyon le maintint en jouissance de « privilèges, franchises et libertés telles et semblables que jouissent les autres vallets de chambre et officiers domesticques de Sa Majesté [3] ».

Il y a eu, à Lyon, une douzaine de peintres du nom de de La Haye, tous issus du peintre de Henri II. Nous avons dressé, d'après les actes inscrits aux registres des paroisses, la filiation des descendants de Corneille Ier, et nous en donnons un extrait :

[1] Voir Alfred Michiels, *l'Art flamand dans l'est et le midi de la France*, p. 276 à 278.

[2] *Les divres rapportz... le tout composé par Eustorge de Beaulieu*, 1544 Rondeau LXVIII.

[3] Archives de Lyon, BB 92, Délibérations consulaires, f° 66 v°.



368. Jean de Laurens (..1541-1544).

Jean de Laurens, peintre, vendit à François Ier, le 23 septembre 1541, « deux tableaux de Nostre Dame », qui lui furent payés « huit vingtz huict livres quinze sols tournois ».

369. Sébastien II Delaye (..1542-1546).

Sébastien II ou Bastien Delaye, peintre, a épousé Claude.

370. Jean Baudry (..1542-1548).

Jean Baudry, peintre, tailleur d'images et *molleur*.

371. Ennemond Milly (..1542-1548).

Ennemond Milly, peintre, a été marié, et a eu un fils Gabriel.

372. Noël Cordier (seizième siècle).

Noël Cordier, peintre, « se rendit célèbre, dit l'abbé Pernetti, par ses tableaux de perspective à l'huile ». (T. Ier, p. 398.)

373. Pierre Batier (..1544).

Pierre Batier, peintre.

374. Bernard Brisot (..1544).

Pierre Brisot, peintre.

375. Pierre Sentier (..1544-1552).

Pierre Sentier, maître peintre, tailleur d'images et modeleur, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

376. Pierre Salesne (..1545).

Pierre Salesne, peintre.

377. François Brun (..1545-1546).

François Brun, peintre.

378. Benoît Genevey (..1545-1547).

Benoît Genevay ou Genevois, peintre et *taborin*.

379. Jean-Ange Scaramouche (..1545-1547).

Jean-Ange Scaramouche (Scaramuccia), peintre, était de Pérouse.

380. Jean Gaultier (..1545-1548).

Jean Gaultier, maître peintre, a été marié.

381. Antoine Dalier (1545-1561).

Antoine Dalier ou Dallier, peintre, demeurait dans la rue du Palais.

382. Nicolas Durand (..1545-1588).

Nicolas Durand, maître peintre et verrier, a épousé Catherine Vizé, dont il a eu huit enfants, nés de 1548 à 1569.

Il a été député des peintres en 1567, en 1569, en 1577, en 1583 et en 1588.

Il a fait plusieurs ouvrages pour la ville, et a travaillé, en 1584, pour l'entrée de Henri II.

Il a été maître verrier de l'église Saint-Jean.

383. Barthélemy Spranghers (1546- † après 1627).

Barthélemy Spranghers ou Sprangers, peintre, né à Anvers le 21 mars 1546, fils de Joachim Spranghers et d'Anne Roelandts, sa femme. Il épousa Christine Müller.

Spranghers a travaillé à Rome, à Vienne et à Prague. Avant d'aller en Italie, il séjourna à Paris et à Lyon [1].

384. Clément Boussy (..1547-1550).

Clément Boussy, « natif de Paris », peintre et tailleur d'histoires.

385. Mathieu Martin (..1547-1598).

Mathieu Martin, dit Adam, maître peintre et ingénieur du Roi [2], est désigné souvent sous le nom d'Adam Martin ou de Mathieu Adam.

Il a épousé Louise Pallial, dont il a eu plusieurs enfants [3].

[1] Carel van Mander, *le Livre des peintres*, édition de M. Hymans, t. II, p. 122 à 145. — Ce peintre est certainement le *Sprangue* dont on a signalé des tableaux à Lyon.

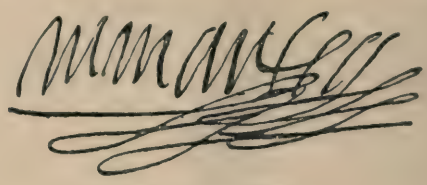
[2] On lit, à l'acte de baptême de Clauda, qu'elle était « fille à Me Mathieu Martin dict Adam, peintre angénieulx à Lyon (Sainte-Croix, 1er juin 1578) ».

[3] Nous avons trouvé à Lyon, de 1610 à 1620, un François Martin, « maistre ingénieur aux artifices de feu à Lyon », marié à Claudine David, dont il a eu un

Il fut député des peintres en 1570, en 1572, en 1576, en 1577, en 1578, en 1580, en 1584 et en 1590.

Il lui fut enjoint, en 1583, de s'éloigner de Lyon, avec sa famille, pendant vingt jours, parce qu'on avait trouvé dans son domicile des « habitz à faire mesquerade » apportés de Saint-Symphorien le Château.

Il signait *M. Martin.*



(Novembre 1595.)

Il exerçait l'office de monnayeur ou d'ouvrier à la monnaie de Lyon.

Martin a fait de nombreux travaux de peinture pour la ville (armoiries, *effigies,* festons, décorations pour des entrées ou des feux de joie).

386. Tours Annegris (..1548).

Tours Annegris, peintre, Allemand.

Il a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

387. Arnaud (..1548).

Arnaud, peintre, Flamand.

388. Jean Barberet (..1548).

Jean Barberet ou Barbret, peintre.

389. Jean Beaudouin (..1548).

Jean Beaudoin ou Beaudouin, peintre.

390. Bernard II (..1548).

Bernard II, peintre.

391. Jean Bréban (..1548).

Jean Bréban, peintre.

392. Sébastien Cachet (..1548).

Sébastien ou Bastien Cachet, peintre et tailleur d'images.

393. Jacques Cachet (..1548).

Jacques Cachet, peintre.

394. Jean Cachet (..1548).

Jean Cachet, peintre.

fils en 1613. Ce François Martin était probablement fils de Mathieu Martin. Il est fait mention de lui comme peintre dans un acte; nous avons pensé que cette déclaration avait été faite par erreur, et nous n'avons pas compris François Martin dans notre travail.

395. Philippe Carmoys (..1548).

Philippe Carmoys, peintre.

396. Gautier d'Anvers (..1848).

Gautier d'Anvers, peintre, Flamand.

397. Antoine de Bourgoigne (..1548).

Antoine de Bourgoigne, maître peintre, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

398. Claude de La Motte (..1548).

Claude de La Motte, peintre.

399. Philippe Du Guet (..1548).

Philippe Du Guet, peintre.

400. Jean III Évrard (..1548).

Jean III Évrard, peintre.

401. Jean II Favre (..1548).

Jean II Favre ou Faure, maître peintre, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

402. Jean Frécon (..1548).

Jean Frécon, maître peintre, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

403. Étienne Gay (..1548).

Étienne Gay, peintre.

404. Jacques Granet (..1548).

Jacques Granet, maître peintre, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

405. Jean Granet (1548).

Jean Granet, maître peintre, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

406. Guillaume (..1548).

Guillaume, peintre, Flamand.

407. François Joly (..1548).

François Joly ou Jolly, maître peintre, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

408. Six Jos (..1548).

Six Jos, peintre.

409. Mathelin Jouerin (..1548).

Mathelin Jouerin ou Jourey, peintre.

410. Louis Jouvenet (..1548).

Louis Jouvenet, peintre et tailleur d'images, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

411. Paul Ier Lalemant (..1548).

Paul Ier Lalemant, peintre.

412. Phiale LALEMANT (..1548).

Phiale Lalemant, peintre.

413. Georges LANGLOYS (..1548).

Georges Langloys, peintre.

414. Philippe LE BRET (..1548).

Philippe Le Bret, peintre.

415. Jean LE FLAMANT (..1548).

Jean Le Flamant, peintre, Flamand.

416. François LE JEUNE (..1548).

François Le Jeune, peintre.

417. Jean LE MUET (..1548).

Jean Le Muet ou Muet, peintre.

418. Règne LE MUET (..1548).

Règne Le Muet ou Muet, peintre.

419. Étienne LOGNE (..1548).

Étienne Logne, peintre.

420. Martin LONGNEAU (..1548).

Martin Longneau, peintre.

421. Jean LORRAIN (..1548).

Jean Lorrain, Laurein ou Le Lorrain, peintre.

422. Nicolas LORRAIN (. 1548).

Nicolas Lorrain ou Le Lorrain, peintre.

423. Charles MARTIN (..1548).

Charles Martin, peintre et mouleur.

424. Sébastien MAULPIN (..1548).

Sébastien ou Bastien Maulpin, peintre, tailleur d'images et mouleur.

425. Jean MECTRE (..1548).

Jean Mectre, peintre.

426. Jean MÉNAIGE (..1548).

Jean Ménaige, maître peintre, a travaillé en 1548, pour l'entrée de Henri II.

427. André MERMEY (..1548).

André Mermey, maître peintre, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

428. Gabriel MILLY (..1548).

Gabriel Milly, peintre, était fils de Ennemond, peintre.

429. Antoine MIZET (..1548).

Antoine Mizet, peintre.

430. Guillaume MORIZET (..1548).

Guillaume Morizet, maître peintre, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

431. Claude Motte (..1548).

Claude Motte, peintre.

432. Jacques Moujon (..1548).

Jacques Moujon, peintre.

433. Paul (..1548).

Paul, peintre, Allemand.

434. Aymé Paupin (..1548).

Aymé Paupin, peintre.

435. Benoît Peney (..1548).

Benoît Peney, peintre.

436. Jean II Picard (..1548).

Jean II Picard, peintre.

437. Nicolas Pourreau (..1548).

Nicolas Pourreau, maître peintre, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

438. Benoît Riboud (..1548).

Benoît Riboud, maître peintre et mouleur, a travaillé, en 1548, pour l'entrée de Henri II.

439. Robin (..1548).

Robin, peintre.

440. Claude Roch (..1548).

Claude Roch, peintre et mouleur.

441. Jean II Roche (..1548).

Jean II Roche, peintre.

442. Pierre Roche (1548).

Pierre Roche, peintre.

443. Romand (..1548).

Romand, Romans ou Romain, peintre flamand.

444. Antoine Roy (1548).

Antoine Roy, peintre.

445. Jacques Roy (..1548).

Jacques Roy, peintre.

446. Jean Salomon (..1548-1559).

Jean Salomon, peintre, était fils de Bernard Salomon et de Anne Marmot, sa femme.

Il a été employé sous les ordres de son père, en 1548, aux travaux de l'entrée de Henri II. Il vivait en 1559.

447. Jean Tachon (..1548).

Jean Tachon, peintre.

448. Pierre Tachon (..1548).

Pierre Tachon, maître peintre, a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II.

449. Arnaud Torchet (..1548).

Arnaud Torchet, peintre.

450. Louis Vallier (..1548).

Louis Vallier, maître peintre, était appelé aussi « maistre Loys le painctre ».

Il a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II.

451. Jean Vannebort (..1548).

Jean Vannebort, peintre, Flamand.

452. Jean Varembrung (..1548).

Jean Varembrung, peintre.

453. Michiel Ier (..1548-1549).

Michiel Ier, peintre.

454. Sébastien Sentier (..1548-1554).

Sébastien ou Bastien Sentier, peintre et mouleur.

455. Jean Jacquet (..1548-1561).

Jean Jacquet, maître peintre, a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II.

456. Augustin Ravault (..1548-1570).

Augustin Ravault, Ravaut ou Ravot, maître peintre, a travaillé en 1548 pour l'entrée de Henri II.

Il a été marié, et fut tué dans une émeute, le 4 septembre 1570.

457. Jacques Chevallier (..1548-1574).

Jacques Chevallier ou Chivallier, peintre.

458. Jean II Vandermère (..1548- † 1595).

Jean II Vandermère, maître peintre.

Le nom est écrit Vandermière, Vandermère, Vandermeure, Vandemère, Vandemore, de Vandemeures, Vandereurre et Vanderurre.

Jean II Vandermère était appelé souvent, comme Jean Ier, Liévin, Lyévin ou Levin (Levyn Flamant ou le Flamant, Jehan Levin, Vandemore dict Levin).

Il a été marié et a eu une fille qui épousa François Ier Stella.

Il a été député des peintres en 1577.

Il a travaillé, en 1548, comme compagnon peintre, pour l'entrée de Henri II, et, en 1574, comme maître peintre, pour l'entrée de Henri III.

Il demeurait sur la place Confort, et son gendre François Stella logeait chez lui.

Il a été inhumé à Lyon le 17 avril 1595.

Il y a eu certainement deux Jean Vandermère qui ont été contemporains. En effet, les faits qui se sont succédé de 1524 à 1595 ne peuvent pas se rapporter à un seul homme qui aurait vécu près d'un siècle; de plus, il n'est pas possible que le Vandermère qui a été employé comme

maître peintre en 1533 et en 1540 l'ait été comme compagnon peintre en 1548.

459. Benoît Alix (..1549-1551).

Benoît Alix ou Ally, peintre, a été marié.

460. Jacques V (..1549-1551).

Messire Jacques V, peintre.

461. Jean Lalix (..1549-1551).

Jean Lalix, peintre.

462. Noël de Lyon (seizième siècle).

Noël de Lyon, peintre, signait *Noel de Lion.*

463. Louis Précour (seizième siècle).

Louis Précour, peintre, « peignoit des paysages, dit l'abbé Pernetti, d'une main hardie et avec beaucoup de goût ». (T. I, p. 398.)

464. Mathieu (..1551).

Mathieu, peintre, a demeuré dans la rue de Maulpertuis.

465. Jacques VI (..1551-1557).

Jacques VI, peintre.

466. Thomas Arande, peintre.

467. Jean Bazaigier (..1552-1561).

Jean Bazaigier ou Bezaiget, peintre.

468. Michel Chenevier (..1553-1555).

Michel Chenevier, peintre.

469. Antoine Morillard (..1553-1555).

Antoine Morillard ou Morillat, peintre.

470. Paul Bril (1553- † 1626).

Paul Bril, peintre de paysages, né à Anvers vers 1553.

En allant rejoindre à Rome son frère Mathieu, peintre comme lui, il passa par Lyon et y séjourna pendant quelque temps.

Il mourut à Rome le 7 octobre 1626 [1].

471. Jérôme Durand (1555-1604).

Jérôme (Hiérosme) Durand, maître peintre et peintre-verrier, était fils de Nicolas Durand et de Catherine Vizé, sa femme. Il a été baptisé le 7 novembre 1555.

Il a épousé Marie Du Fresne, dont il a eu 4 enfants, nés de 1582 à 1604.

Il a été député des peintres en 1581, en 1587, en 1593, en 1596, en 1597 et en 1601.

Il a été maître verrier et peintre de l'église Saint-Jean.

Jérôme Durand demeurait dans la rue du Gourguillon.

[1] Carel van Mander, *le Livre des peintres*, édition de H. Hymans, t. II, 1885, p. 241 à 249.

472. Jean Adar (..1557).

Jean Adar, peintre.

473. Claude Benoist (..1557).

Claude Benoist, peintre.

474. Pierre Bernard (..1557).

Pierre Bernard, peintre.

475. Étienne Chapeau (..1557).

Étienne Chapeau, peintre.

476. Sébastien Forest (..1557).

Sébastien Forest, peintre.

477. Jacques Gryvet (..1557).

Jacques Gryvet, peintre.

478. Mathieu Jobert (..1557).

Mathieu Jobert dit Conrard, peintre.

479. Antoine Pollet (..1557).

Antoine Pollet, peintre.

480. Léonard Poulet (..1557).

Léonard Poulet, peintre.

481. Christofle Franchesquini (..1557-1559).

Christofle Franchesquini ou Francisquyn, « faiseur de veysselle de terre, — painctre de veysselle de terre ».

482. Jacques Collet (..1557-1561).

Jacques Collet, peintre.

483. Jean de La Garde (..1557-1561).

Jean de La Garde, peintre et *poponnier*.

484. Jacques Mangin (..1557-1561).

Jacques Mangin, Mangein ou Magens, peintre.

485. Claude Bémon (..1557-1574).

Claude Bémon ou Beymon dit Caille, appelé le plus souvent Claude Caille, peintre.

486. Nicolas IV (..1557- † de 1590 à 1592).

Nicolas IV, maître peintre, a été marié.

487. Thibaut Ronze (..1557-1596).

Thibaut Ronze, maître peintre, a été député des peintres en 1567, en 1570, en 1571, en 1575, en 1579 et en 1582.

Le nom est écrit Ronze, La Ronze, Ronge, Rouze, La Rouze, Rouge, Roze ou La Roze.

488. Thomas I (..1558).

Thomas Ier, peintre [1].

[1] C'est peut-être le même que Thomas Arande (voir n° 466).

489. Antoine II (..1558-1561).

Antoine II, maître peintre.

490. Claude Chearieau (..1558-1561).

Claude Chearieau, peintre.

491. Thibault (..1558-1562).

Thibault, maître peintre.

492. Thomas II (..1564).

Thomas II, maître peintre, était, en 1564, « maistre painctre conducteur de l'œuvre » des peintres lors de l'entrée de Charles IX.

Nous ne savons rien de plus sur cet artiste, qui, pour avoir été chargé de la conduite des travaux de peinture de l'entrée de 1564, devait avoir quelque supériorité.

Nous avons mentionné plus haut un peintre désigné en 1558 sous le prénom de Thomas. Nous ignorons si c'est le maître Thomas de 1564; c'est plutôt Thomas Arande.

M. A. Steyert a avancé que le maître Thomas est le même que l'auteur anonyme auquel il attribue l'illustration des *Imprese* de Jove, des *Antiquités* de Simeoni, etc., et auquel il a donné le nom de maître à la capeline. M. Steyert le tient pour « un des plus habiles maîtres de l'école française du seizième siècle [1] ».

493. *La fille de Corneille de La Haye* (seizième siècle).

Antoine Du Verdier, son contemporain, a dit d'elle qu' « elle peignoit divinement bien ».

On lit dans les registres des Jacobins : « (Le 11 novembre 1589) inhumé la sœur de Corneille (II) peintre. »

494. Jean Peyron (..1560-1562).

Jean Peyron, peintre et émailleur.

495. Sébastien Tourtoroy (..1560-1562).

Sébastien Tourtoroy, peintre.

496. Claude Talon (..1560-1562).

Claude Talon, peintre.

497. Pierre Vayret (..1560-1566).

Pierre Vayret, peintre, a été marié.

498. Lazare Chopin (..1561).

Lazare Chopin, peintre.

499. Pierre de Bire (..1561).

Pierre de Bire ou de Biré, peintre.

[1] *Notes critiques sur quelques artistes lyonnais : Revue du Lyonnais*, 3e série, t. XIX, 1875, p. 142 à 160. *L'entrée de Charles IX à Lyon en* 1564. 1884. Avertissement et notes, p. xv à xvii.

500. Pierre DE LA ROCHE (..1561).

Pierre de La Roche, peintre.

501. MICHIEL II (..1561).

Michiel II, peintre.

502. François PHILIPPE (..1561).

François Philippe, peintre.

503. Jacques RAGEN (..1561).

Jacques Ragen, peintre.

504. Léon DE GUIGO (..1561-1575).

Léon ou Lyon de Guigo ou de Guigue, maître peintre.

Il était appelé souvent « maistre Lyon » ou « maistre Léon le painctre ».

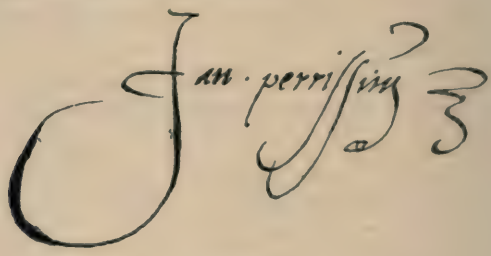
Il a été marié, et a eu plusieurs enfants nés de 1564 à 1570.

Il a été député des peintres en 1568, en 1571 et en 1575, et a été, en 1564, le « condutteur » des peintres qui ont travaillé pour l'entrée de Charles IX.

505. Jean Ier PERRISSIN (..1561- † de 1611 à 1618).

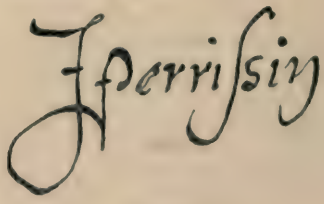
Jean Ier Perrissin, maître peintre, graveur en taille-douce et architecte[1].

Il signait *Jan Perrissin* et *J. Perrissin*.



(1566.)

Son nom est écrit : Perrissin, Perissin, Perressin, Perrecin, Perrussin, Perrasin, Percin, Persain et de Persin.



(1576.)

[1] Malpé et Baverel font naître Perrissin en 1530; nous ignorons d'après quels documents. Ce maître a eu son premier enfant en 1577; il a fait ses premiers ouvrages pour le Consulat en 1561.

Il y a eu plusieurs Perrissin à Lyon, dans la première moitié du seizième siècle.

Jean Perrissin a épousé Simonne Méchin, Meschin ou Mychon, dont il a eu sept enfants, nés de 1577 à 1597.

Perrissin a été député des peintres en 1581, en 1590, en 1594, en 1595, en 1597, en 1598, en 1600 et en 1611.

Il a fait de nombreux ouvrages de peinture pour le Consulat de Lyon, à partir de 1561.

(28 novembre 1566.) « Jehan Perrussyn, peinctre, x livres tournois pour quatre grandes armoyries par luy faictes qui ont servy à l'entrée de madame de Nemours à son joyeulx advènement en ladicte ville ». La quittance autographe est signée *Jan Perrissin*[1].)

On verra plus loin que ce maître a demeuré à Genève en 1569 et en 1570.

Perrissin a peint en 1583 des décorations dans l'intérieur de l'hôtel de ville de Lyon; il y a même fait des peintures sans aucune valeur artistique : « ...pour avoir peinct le dedans de la maison de la ville en divers membres d'icelle. »

Il a été chargé avec Jean Maignan, en 1595 et en 1600, de la direction des « œuvres entreprinses et desseignées » pour les entrées de Henri IV. De plus, ces deux maîtres s'engagèrent à « pourtraire lesdicts desseings sur les planches que l'on fera en après tailler pour les faire imprimer ». Perrissin a pris une part active à d'autres travaux pour la ville; il a peint, en 1596, « en la salle de la maison de ville, le pourtraict et figure du Roy » (Henri IV); il a peint aussi des sculptures sur pierre (écussons armoriés, lions, etc.).

Deux Flamands, Nicolas Castellin et Pierre Le Vignon, chargèrent en 1569 Jean Perrissin de « bien duement et entièrement pourtraire... une hystoire, circunstance et dispendences d'icelle », qui est devenue cette suite d'estampes connue sous le titre de « Premier volume contenant quarante Tableaux et Histoires diverses qui sont mémorables touchant les Guerres, Massacres et Troubles advenus en France en ces dernières années (de 1559 à 1570), lesquels sont pourtraits à la vérité ». Castellin en fut l'éditeur à

[1] On trouvera dans les comptes du Consulat de Lyon de nombreux détails sur les travaux de Perrissin. Ce maître peignit en 1576 des armoiries à l'hôtel de ville, entre autres « dans la court une grande armoirie de la ville en compartiment acompagnée de une Pais d'un côté et de l'autre une Justice, le tout faict à frèse ». Parmi les peintures qu'il fit pour l'entrée de madame de La Guiche, en 1598, ouvrages à lui payés 38 écus soleil, on voit mentionnée « une prospettive faicte au milieux de la grande arcade hou estoit painte une floras avec son petit himénée ».

Genève[1]; il traita, le 8 juillet 1569, avec Jean de Laon, imprimeur à Genève, pour le tirage des planches et la composition typographique des légendes.

Jean Perrissin paraît avoir fait les dessins de ces *histoires;* il dessina ensuite les dessins sur bois. Jacques Le Challeux, « tailleur d'hystoires de Rouan habitant à Genève », les grava « sur tablettes de bois » (contrat notarié du 18 avril 1569). Perrissin, qui gravait en taille-douce, décida Castellin à renoncer à la gravure sur bois. Le Challeux fut congédié, et, le 23 juillet 1569, « Jean Persin et Jaques Torterel, de Lion », se chargèrent « de tailler en cuivre et en eau forte... toute l'hystoire à eux fournie et mise en avant par ledict Castellin[2] ».

Perrissin a signé vingt-quatre de ces planches : *Perrissin, Perrissim, I. Perrissin, Persius, IP* (en monogramme). Les seules estampes datées portent la date de 1569 et celle de 1570.

506. Jacques Coste (..1562-1564).

Jacques Coste, peintre et dominotier, a peint, en 1564, douze cent cinquante « escussons des armoiries du Roy », pour l'entrée de Charles IX.

507. François Ier Stella (1563 † 1605).

François Ier Stella, maître peintre, fils de Jean, est né, dit-on, à Malines en 1563.

Siret l'appelle van der Star; Stella est souvent désigné dans les actes sous le nom de Stallard ou de Stalard.

Van Mander dit de lui : « A Lyon demeure un excellent paysagiste et dessinateur, non moins habile peintre de figures que de compositions et de portraits, un Flamand du nom de François Stellaert[3], dont j'ignore le lieu et la date de naissance[4]. »

Ce maître a été marié deux fois : la première fois, avec une fille du peintre Jean Vandermère (cette première femme vivait encore en 1591); la seconde fois, avec Claudine ou Claude de Masso[5].

[1] Nicolas Castellin et son beau-frère, Pierre Le Vignon, étaient associés « au train et estat de marchandise ».

[2] *Nicolas Castellin, de Tournay, réfugié à Genève* (1564-1576), *auteur du Recueil de gravures historiques connu sous les nom de Perrissin et Tortorel, et publié à Genève en* 1570 (par M. Henri Bordier. 1881). (Extrait de la *France protestante,* 2e édition, t. III.) — On trouvera des renseignements plus précis dans le travail donné sous le titre de *Notice sur Jean Perrissin et Jacques Tortorel,* par M. Théophile Dufour, qui a découvert les documents originaux.

[3] Stellaert ou van der Sterre?

[4] Carel van Mander, *le Livre des peintres,* édition de H. Hymans, t. II, p. 301.

[5] Claudine de Masso devait être bien jeune quand François Stella l'épousa, car elle mourut en 1660. « Le mercredy, 1er septembre 1660. Convoy de 20, service complet, de feue Claudine de Masso, veufve de feu François Stella et mère de feu

A partir de 1593, se sont succédé les baptêmes de quatre enfants du second mariage, nés de 1593 à 1598[1]. Stella eut de Claudine de Masso trois autres enfants, dont le dernier, une fille, naquit en mai 1606.

Ce peintre alla jeune en Italie, et c'est à son retour de Rome qu'il s'établit à Lyon.

Il fit dans cette dernière ville un grand nombre de tableaux, peignant des paysages et des sujets d'histoire.

Il fut député des peintres en 1603.

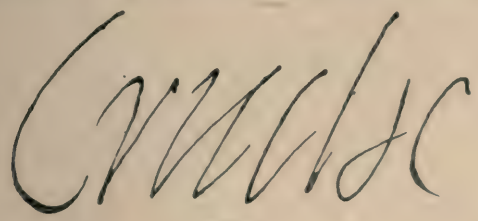
François Stella demeurait, de 1591 à 1598, sur la place de Confort, dans la maison de Jean Vandermère, père de sa première femme.

Il mourut à Lyon.

On a donné le 26 octobre 1606 comme date de son décès. Cette date est inexacte, car on lit à l'acte de baptême de Françoise, baptisée le 2 mai 1604, qu'elle est « fille de feu François Stella, vivant maistre peintre, et de dame Claudine de Masso, sa femme[2] ».

508. Pierre Eskrich (..1564-1585).

Pierre Eskrich, maître peintre et brodeur, n'a été connu en France que sous le nom de *Cruche* et sous celui de *du Vase* ou *du Vazze*. S'il a signé des estampes *Petrus Eskricheus*, il a signé des baux et des quit-



(1585).

tances du nom de *Cruche*, et c'est sous ce dernier nom qu'il est inscrit sur les rôles des tailles.

Il était probablement Allemand ou d'origine allemande, et est venu à Lyon de la Suisse.

Il a été marié et a eu un fils.

« Le iij^e jour du présent (mai 1568), a esté baptizé Nicollas Cruche, filz à Pierre Cruche. Son parrain honorable homme Nycollas de Langes, ses

Mr Stella, peintre ordinaire du Roy, prise aux galleries du Louvre. — Reçu 38 livres 10 sols. » (Saint-Germain-l'Auxerrois.)

[1] Jacques Stella fut baptisé le 29 septembre 1596. (Saint-Nizier.)

[2] Archives de Lyon, *Livre des baptisez en l'esglise Saint-Nizier* (de 1603 à 1606).

marraines dames Magdelaine Thevenon, Claude de Réault et Innocente Pignon. Qui est né le XVe d'apvril à cinq heures du matin.

« (Signé :) FAVRE[1]. »

Pierre Eskrich demeurait à Genève en 1564, et les premiers travaux qu'il a faits à Lyon l'ont été en cette année :

« A Pierre Cruche, m^e painctre en ladicte ville de Lyon, la somme de quarante livres à lui taxée et ordonnée... par mandement desdicts sieurs conseillers eschevins de la ville et communaulté de Lyon... pour son voiage estre venu exprès de Genefve en ladicte ville de Lyon faire certains pourtraictz et modelles, où il a séjourné ung moys, le tout pour la bien venue et entrée du Roy en ladicte ville de Lyon... Sa quittance escripte au doz d'icelluy mandement signée de sa main en date du quinziesme jour dudict moys de may oudict an 1564[2]... »

Cruche a fait les peintures du bateau du Roi pour l'entrée de Henri III en 1574[3].

Il a composé et dessiné un grand nombre de planches d'ouvrages qu'il a signées *Petrus Escricheus*, *Petrus Eskricheus*, *Petrus Eskrichius*, *Cruche*[4].

Par tout ce que nous avons appris sur Eskrich, il nous paraissait avoir été dessinateur et peintre. Nous l'avons toutefois, dans une de nos précédentes études[5], présenté comme peintre et tailleur d'histoires. Les estampes dont il a donné le dessin sont d'une exécution trop inégale pour n'avoir pas été gravées dans plusieurs ateliers. Comme pour Bernard Salomon, rien n'indique qu'il ait gravé ; s'il l'a fait, ça n'a été qu'exceptionnellement. En l'état des choses, il n'est donc pas certain qu'Eskrich ait été graveur sur bois[6].

Pierre Eskrich tenait à loyer, en 1573, sous le nom de Pierre du Vase

[1] Cruche a pris le titre de « peinctre et bourdeur (brodeur) de Mgr de Mandelot, gouverneur pour le Roy à Lyon », dans le bail qu'il fit d'un logement dans une maison de la rue de la Vieille-Monnaie, le 18 novembre 1573.

[2] Archives de Lyon, CC.

[3] La quittance, datée du 5 janvier 1575, est signée *Cruche*. La dernière pièce que nous connaissions de ce maître, datée du 20 février 1585, est aussi signée *Cruche* : Eskrich (« Honorable homme Pierre Cruche, m^re brodeur ») a signé comme témoin une quittance à la décharge du libraire Jean Huguetan.

[4] Une de ces estampes, la carte de la Palestine, est signée : *Faciebat Petrus Escricheus Lugduni* 1566. Une autre estampe, *la Marche des Israëlites dans le désert*, est signée : *P. Eskricheus inuentor.*

[5] *Les artistes et les maîtres de métier étrangers ayant travaillé à Lyon*, 1883, p. 12.

[6] M. A. Steyert regarde aussi comme douteux qu'Eskrich ait été tailleur d'histoires. (*Notes critiques sur quelques artistes lyonnais : Revue du Lyonnais*, 3e série, t. XIX, 1875, p. 142 à 160.)

dit Cruche, un logement dans une maison sise dans la rue de la Vieille-Monnaie; il paraît qu'il occupait une autre maison dans la rue de Garillan, car il donna en location, le 5 janvier 1575, un petit logement dans cette dernière maison.

509. Étienne de Martellange (..1564- † de 1586 à 1603).

Étienne de Martellange ou de Martelanches, désigné souvent sous le nom de « maistre Estienne le peinctre », maître peintre, était, comme il le dit dans son testament, « natif de Vallence en Daulphiné ou d'un village apelé Sainct-Peray en Viverès, et fils de feu honorables personnes Jehan Marthelange, painctre verrier, et Sicille Chaphe, quant vivoient demeurant audict Vallance ».

Il a épousé, en 1565, Claudine de Roy, dont il a eu trois fils, Étienne, Benoît et Olivier.

Il signait *Estienne de Marthelange* et *Estienne de Martellange*.

Il a été élève de Jean Capacin, de Florence.

Il fut député des peintres en 1573, en 1575, en 1576 et en 1577.

On conserve, à l'hôtel de ville de Lyon (aux archives de la ville), un portrait à l'huile peint sur panneau (le fond est vert), au revers duquel on lit : Stephanevs Martelangivs faciebat anno 1568.

510. Jean Capacin (..1565-1577).

Jean Capacin ou Capassin, de Florence, peintre, a été le maître d'Étienne de Martellange.

Il travaillait à Lyon de 1565 à 1568; on connaît de lui un tableau qu'il a signé et daté en 1577.

511. Étienne VI (..1566-1568).

Étienne VI, maître peintre.

512. Jean Guillermet (1566-1568).

Jean Guillermet, peintre et *imagier*.

513. Henri-Cornelissen Vroom (1566- † 1640).

Henri-Cornelissen Vroom, peintre, né à Harlem en 1566, fils de Corneille Henrichsen, tailleur d'images. Il épousa, à Harlem, Josine Cornelisse.

Vroom a travaillé en Espagne, en Italie, en France et en Hollande. Dans le cours de ses voyages, il s'est arrêté à Lyon, et y est resté six mois. Van Mander rapporte que, « dans un château, non loin de la ville (de Lyon), chez M. Bottoin, Vroom peignit à la détrempe, sur toile, les campagnes de ce personnage et de ses ancêtres, à Pise, en Italie, tant sur terre que sur mer ».

Vroom alla ensuite à Paris, à Rouen, et retourna en Hollande. Il mourut à Harlem, le 24 janvier 1640 [1].

[1] Carel van Mander, *le Livre des peintres*, édition de H. Hymans, t. II, p. 208 à 218.

514. Noel I (..1568).

Noël I, peintre.

515. Claude Olivier (..1568).

Claude Olivier, peintre.

516. Antoine Roch (..1568).

Antoine Roch, maître peintre.

517. Jean-Baptiste Gillet (..1568-1571).

Jean-Baptiste Gillet, peintre.

518. Jean I du Courtil (..1568- † en 1571 ou 1572).

Jean I du Courtil ou du Curtil, maître peintre et verrier.

519. Guillaume Bonin (..1568-1574).

Guillaume Bonin, maître peintre, a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.

520. Claude Guillermet (..1568-1577).

Claude Guillermet, peintre et verrier, a été député des peintres en 1573.

521. Guichard Lalier (..1568-1586).

Guichard Lalier ou Lalix, peintre, demeurait dans la rue Tramassac.

522. Antoine Carra (..1568- † 1592).

Antoine Carra, maître peintre, a été député des peintres en 1572, en 1580, en 1583, en 1585, en 1587, en 1589 et en 1591.

Il a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri II.

Il fut inhumé à Lyon, le 9 juin 1592.

523. Noël Tortorel (..1568-1592).

Noël Tortorel, maître peintre et verrier.

Le nom est écrit Tortorel, Torterel, Tortoret et Tourtoret.

Tortorel, qu'on appelait aussi « Noël le painctre », a épousé Marie Du Fautport, et a eu d'elle plusieurs enfants [1].

Il a été député des peintres en 1592.

Sa femme fut inhumée le 13 août 1581, « en temps de peste ».

524. Jean Chevallier (..1569-1571).

Jean Chevallier, peintre.

525. Bernard Germain (..1569-1571).

Bernard Germain, peintre.

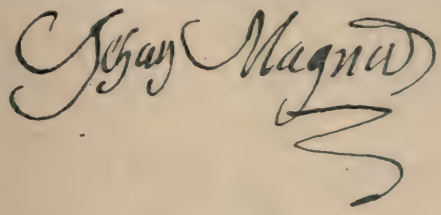
526. Jean Magnan (..1569-1601).

Jean Magnan ou Maignan, maître peintre, vitrier et architecte, signait *Jehan Magnan*.

[1] Noël Tortorel était probablement parent de Jacques Tortorel, de Lyon, qui a gravé, avec Jean Perrissin, « en cuivre et en eau forte », les planches du recueil des scènes de 1559 à 1570.

Il a été député des peintres en 1574, en 1578, en 1579, en 1582, en 1584, en 1588, en 1591 et en 1600.

Magnan a entrepris, en 1590, « l'œuvre, construction et édiffication de l'église et monastère des religieux de la Grande-Chartreuse de Lyon ».



(Juillet 1595.)

Il a fait des peintures et des décorations pour la ville de Lyon, et il a eu, avec Jean Perrissin, « toute la conduite de la besongne » pour l'entrée de Henri IV, en 1595, et pour l'entrée de Marie de Médicis, en 1600.

Le Consulat de Lyon le chargea de faire : en 1582, « les portraictz des calices, patènes et burettes » qui furent envoyés à Notre-Dame de Lorette, et, en 1586, le plan de la citadelle.

527. Jean Bastard (..1570-1574).

Jean Bastard, maître peintre, a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.

528. François Magnan (..1570-1574).

François Magnan, peintre.

529. Sébastien Morillard (..1570-1574).

Sébastien ou Bastien Morillard, maître peintre, a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.

530. Corneille II de La Haye (..1570-1590).

Corneille II de La Haye, peintre, fils de Corneille I, le peintre de Henri II.

Il a été marié, et a eu trois enfants : un fils, Christofle, et deux filles, l'une décédée en 1583, et l'autre décédée en 1593 [1].

531. Jean Morillard (..1570-1607).

Jean ou Jean-Baptiste Morillard ou Mourilliard, maître peintre, signait *J.-B. Mourilliard.*

[1] « Cedit jour (24 septembre 1593), nous avons conduit aux Jacobins Renée de La Haye, vivant vefve, seur d'ung paingtre assez pauvre qu'il l'a faict entéré aux despens des parens . . . . . xl s. » (« Papier pour Saincte Croix où sont escriptz les mariages, sépultures », etc., de 1593 à 1602.) Ce frère de Renée était Christofle de La Haye.

Il a épousé Marguerite Granche ou Grange, et a eu d'elle plusieurs enfants.

Il a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III, et a peint en 1607 des « portraictz à l'huile... en l'hostel commung de la ville, mesmes sur l'entrée des archives et de la chambre du conseil du Consulat ».

532. Nicolas Moreau (..1571).

Nicolas Moreau, peintre.

533. Jean Vater (..1571).

Jean Vater, peintre.

534. Pierre Vater (..1571).

Pierre Vater, peintre.

535. Bernard III (..1571-1572).

Bernard III, peintre.

536. Lambert Royet (..1571-1572).

Lambert Royet, peintre.

537 et 538. Les frères Silvestre (..1571-1572).

Les frères Silvestre, peintres.

539. Jean Valier (..1571-1572).

Jean Valier, peintre.

540. Mathieu Chansi (..1571-1574).

Mathieu Chansi, peintre.

541. Charles II de Crane (..1571-1574).

Charles II de Crane, de Crasne, Du Cresne ou Decrane, peintre, a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.

542. Crespin Du Verney (..1571 1574).

Crespin Du Verney, peintre.

543. Bernard Hervieux (..1571-1574).

Bernard Hervieux, peintre.

544. Jean Françoys (..1571-1575).

Jean Françoys, peintre et *poponnier*.

545. Pierre Françoys (..1571-1575).

Pierre Françoys, peintre et *poponnier*.

546. Mathieu Favre (..1571-1591).

Mathieu Favre ou Faure, peintre.

547. Pierre Miguet (..1572).

Pierre Miguet, peintre et *poponnier*.

548. Bertrand Morillard (..1572-1574).

Bertrand Morillard, maître peintre, a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.

549. Jacques Moy (..1572-1574).

Jacques Moy, peintre.

550. Barthélemy de La Rivière (..1574).

Barthélemy de La Rivière, maître peintre, a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.

551. Noël de Vida (..1574).

Noël de Vida, maître peintre, a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.

552. Jean Du Mets (..1574).

Jean du Mets, maître peintre, a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.

553. Étienne Gorran (..1574).

Étienne Gorran, peintre, a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.

554. Jacques VII (..1574).

Jacques VII dit Nantelle, peintre.

555. Jacques II Le Roux (..1574).

Jacques II Le Roux, peintre.

556. Guillaume Molla (..1574).

Guillaume Molla, peintre.

557. Guillaume Morellet (..1574).

Guillaume Morellet, peintre.

558. Jacques Morillard (..1574).

Jacques Morillard, peintre.

559. Jacques Morille (..1574).

Jacques Morille, peintre.

560. Mathieu Osenge (..1574).

Mathieu Osenge ou Oseuge, peintre.

561. Étienne Parpman (..1574).

Étienne Parpman, peintre.

562. Petit-Jean II (..1574).

Petit-Jean II, peintre.

563. Antoine Ranguet (..1574).

Antoine Ranguet, peintre.

564. Jacques Bayonne (..1574-1575).

Jacques Bayonne, peintre.

565. Pierre Bavond (..1574-1575).

Pierre Bavond, peintre.

566. Guillaume Brun (..1574-1575).

Guillaume Brun, maître peintre, a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.

567. Jean II Carra (..1574-1581).

Jeau II Carra, peintre, a été député des peintres en 1574.

568. Julien Gambin (..1574-1581).

Julien Gambin, potier de terre, de Faenza, a été peintre sur faïence.

Il établit à Lyon, en 1574, une fabrique de vaisselle de terre, et était, en 1581, associé d'un autre Italien, Filippo Seiton [1].

569. Jean Le Fèvre (..1574-1581).

Jean Le Fèvre, dessinateur et tailleur d'histoires.

570. Antoine Vollant (..1575-1581).

Antoine Vollant ou Volant, peintre, tailleur d'histoires, dominotier, a « pourtraict et taillé des molles servant à imprimer ».

571. Jean II Du Courtil (..1574-1590).

Jean II Du Courtil, Du Curtil ou Du Curty, maître peintre, a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.

572. Mathieu II Chevrier (..1574-1594).

Mathieu II Chevrier, peintre, a été marié, et a travaillé en 1574 pour l'entrée de Henri III.

573. Michel Michelet (..1574-1596).

Michel Michelet ou Michellet, peintre, a épousé Louise Morel, dont il a eu plusieurs enfants.

574. Bertin Ramus (..1575- † 1595).

Bertin Ramus, maître peintre et verrier, signait *Bertin Ramus*.

Il a épousé Suzanne Grenier, dont il a eu six enfants, nés de 1583 [2] à 1595.

Il a été député des peintres en 1585.

Il a fait, en 1577, les vitraux peints de la chapelle Saint-Roch.

Il a été inhumé dans l'église Sainte-Croix, le 7 février 1595.

575. Pierre Bémon (..1575-1608).

Pierre Bémon, Bémond ou Beymont dit Caille, peintre, député des peintres en 1589.

576. Florent Bémon (..1575-1615).

Florent ou Floris Bémon, Bémond ou Beymont dit Caille, maître peintre, a épousé Claudine Molière, dont il a eu plusieurs enfants, nés de 1599 à 1612.

Il a été député des peintres en 1593, en 1603 et en 1613.

Il était, en 1595, un des quatre bourgeois ayant la charge de l'exercice de la police chacun de son quartier (quartier et place de Confort).

Il demeurait dans la rue Mercière, « au bout du monde ».

577. Guillaume Nicolas (..1576-1613).

Guillaume Nicolas, maître tailleur d'histoires et peintre.

[1] Gabriel Gambin, « marchant potyer en vayselle de terre », que nous avons suivi à Lyon de 1583 à 1623, était Génois.

[2] Le premier enfant de Bertin Ramus, un fils, François, eut pour parrain « meser Armenin d'Armeninj », et pour marraine « dame Prudence Venturelli, femme de messer Jeronimo Daprada de Vincentio (Sainte-Croix, 13 janvier 1583) ».

578. Nicolas Le Roux (..1578-1583).

Nicolas Le Roux, peintre et sculpteur.

579. Jacques de La Faye (..1579-1581).

Jacques de La Faye, peintre, a épousé Marie Merlin, dont il a eu une fille.

580. Claude II (..1580-1581).

Claude II, maître peintre.

581. Mathieu Laribeau (1580-1584).

Mathieu Laribeau, peintre.

582. Henri Carra (1581).

Henri Carra, peintre.

583. Nicolas Davain (..1581).

Nicolas Davain, peintre.

584. Bernard Arvieu (..1581-1582).

Bernard Arvieu, peintre, a épousé Claudine Bonier[1].

585. Jean Du Gellay (..1581-1595).

Jean ou Jean-Baptiste Du Gellay ou Du Gelley, maître peintre et verrier, a épousé Claudine de La Reniera, dont il a eu une fille en 1595.

586. Barthélemy Brun (..1583-1585).

Barthélemy ou Berthélemy Brun, peintre, a épousé Philiberte Raynné ou Raynier, et a demeuré dans la rue Raisin.

587. Bertin Ravier (..1583-1585).

Bertin Ravier, peintre, a été député des peintres en 1585.

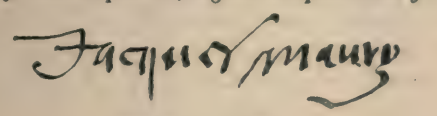
588. Otton Vendegrin (..1583-1588).

Otton Vendegrin, peintre et tailleur d'histoires, a été marié. Ce qui est singulier, c'est que sa femme porte sur les actes de baptême des enfants trois noms de famille différents : Maurice Potier (1584), Maurice Genty (1585 et 1587), Maurice Cabuchot (1588).

Vendegrin demeurait sur la place de Confort.

589. Jacques Maury (..1583- † 1626).

Jacques Maury, maître peintre, signait *Jacques Maury*.



(26 février 1610.)

Il a épousé : en premières noces, Benoîte Roy, dont il a eu un fils en 1585, et, en secondes noces, Claudine de Masso.

[1] Il est très-probable que Bernard Arvieu est le même personnage que Bernard Hervieux (..1571-1574), quoique l'un et l'autre aient demeuré dans des quartiers différents.

Il a été député des peintres en 1612, en 1613 et en 1618.

Il a fait des peintures pour des entrées et a travaillé aux décorations de l'hôtel de ville. Il a peint, en 1615, une suite de vingt-six tableaux (la vie de saint Dominique) pour les Dominicains, et a été employé, en 1622, avec Jean Perrissin, César Gillio et Marc Sgarbel, aux travaux de l'entrée de Louis XIII.

Il est décédé à Lyon en 1626.

590. Pierre Magnin (..1584-1585).

Pierre Magnin, « peintre à relier (*sic*) »; a épousé Antoinette Pallier.

Il a demeuré dans « la rue du Boys, au puys couvert », et dans la rue Grenette.

591. Gaspard Ozier (..1584-1585).

Gaspard Ozier ou Rozier, peintre, a épousé Nicole Dargone.

Il demeurait dans « la rue de l'Escorche beuf » à l'Ange.

592. Michiel Arnuaud (..1584-1586).

Michel Arnuaud, « marchant peintre en pappier », a épousé Jeanne Bouchu et a demeuré dans la rue Mercière.

593. Barthélemy II (..1584-1586).

Barthélemy II, maître peintre, a demeuré dans la rue Tramassac.

594. Gabriel de La Prèze (..1584-1597).

Gabriel de la Prèze, maître peintre, a épousé Nesmes, Naysme ou Nayne de La Frasse, dont il a eu sept enfants.

595. Tobie Ysaie (..1584-1608).

Tobie Ysaïe, maître peintre, appelé souvent « maistre Thobie le peinctre », a épousé Sibylle Lescuyer.

Il a été député des peintres en 1585, en 1586, en 1594, en 1595, en 1597, en 1598, en 1603 et en 1608.

596. Rambert Badoy (..1584-1616).

Rambert Badoy, maître peintre et enlumineur, signait *R. Badoy*.

Il a épousé Claude Artaud.

597. François Perrier (1584- † 1656).

François Perrier, peintre et graveur, est né en 1584 ou en 1590, à Mâcon, suivant les uns, et à Saint-Jean de Losne, suivant les autres. Il était surnommé Perrier le Bourguignon.

Il se rendit dans sa jeunesse à Lyon, et y peignit un grand nombre de tableaux; il travailla surtout pour les Chartreux.

Il fut un des premiers artistes que Le Brun appela à lui pour créer en 1648 l'Académie royale de peinture; il y devint professeur.

Perrier alla deux fois en Italie.

Il mourut à Paris en 1656.

598. Pierre Pudefain (..1585-1586).

Pierre Pudefain, peintre.

599. Michel Brunand (..1585-1598).

Michel ou Michiel Brunand, maître peintre et dominotier, « marchand painctre en pappier », a été marié à Jeanne Boucher.

Il a gravé sur bois. On a de lui un portrait en pied de Henri IV, dessiné et gravé sur bois par lui [1].

Michel Brunand demeurait dans la rue Mercière.

600. Jean-Baptiste Vandegrin (1585-1644).

Jean-Baptiste Vandegrin ou Vinc, maître peintre et tailleur d'histoires ou tailleur d'images, était fils d'Otton et de Maurice Genty, sa femme. Il est né en 1585.

Il a épousé, en premières noces, Anne Laurent, et, en secondes noces, Berthélemye Jumeau.

601. Jacques Moret (..1586-1588).

Jacques Moret ou Noret, peintre, a épousé Benoîte Roy.

602. Henri Charpin (..1586-1591).

Henri Charpin ou Cherpin, peintre et vitrier, a épousé Charlotte de Lestra, dont il a eu un fille en 1586.

603. Jean III Vandermère (..1586-1598).

Jean III Vandermère, maître peintre, a épousé Jeanne Obrière ou Ouvrière, dont il a eu un fils, Pierre, né en 1586.

Il demeurait sur la place de Confort.

Le nom est écrit Vandermère, Vandemère, Vandemeure et Vandemore.

604. Lancelot Bonardet (..1586-1616).

Lancelot Bonardet, maître peintre et vitrier, était de Seyssel.

Il signait *L Bonardet*.

Il a épousé Marie Torterel, dont il a eu cinq enfants, nés de 1587 à 1602.

Il a été député des peintres en 1586, en 1604, en 1606 et en 1616.

Il a fait des travaux pour la ville de Lyon.

605. Jérôme Charpin (1588- † 1639).

Jérôme (Hiérosme) Charpin, peintre et vitrier, était fils de Henri Charpin et de Charlotte de Lestra, sa femme. Il a été baptisé le 7 avril 1586.

Il a épousé Catherine Morancé, dont il a eu plusieurs enfants.

Il a été maître verrier de la cathédrale de Lyon.

Il a été inhumé le 24 juillet 1639.

« Mre Hiérosme Charpin, victrier de Mm de Saint-Jean, a été enterré le 24e juillet (1639), et a esté payé 4 livres 14 sols [2]. »

[1] Le Musée royal de Berlin possède un exemplaire de cette rare estampe.

[2] Archives de la ville de Lyon, Registre des enterrements faits à l'église Sainte-Croix, de 1629 à 1676.

606. Jacques Vertumet (..1587-1588).

Jacques Vertumet, peintre.

607. Antoine Abondio (..1587-1590).

Antoine Abondio ou d'Abondio, Italien, maître peintre et sculpteur.

Il a taillé en 1590 six grands écussons de pierre, « trois des armoyries de France et trois autres de ladicte ville (de Lyon) », qui furent placés sur les portes de Vaise, de Saint-Just et de Saint-Sébastien. Dans le compte relatif à ce travail, on remarque que le prix de 260 écus est destiné à payer les « taille, pierre et façon » des écussons et « des médalles que ledict Abondio a faictz servans aux réparations et fortifications de ladicte ville[1] ».

608. Pierre Merlet (..1587-1590).

Pierre Merlet, Mellet ou Mollet, peintre, a épousé Françoise Bocher ou Boucher, et demeurait dans la rue de la Belle Cordière.

609. Jean-François Atier (..1587-1595).

Jean-François Atier, Athier ou Hatier, marchand peintre et « marchand tuppinier de terre blanche », a épousé Isabeau Pésard, fille de Jean Francesque de Pesaro, maître potier de terre, Italien, un des premiers potiers qui ont fait à Lyon « la veysselle de terre façon de Venize », vaisselle avec décors de peinture.

Atier a eu quatre enfants, nés de 1588 à 1595.

Il a demeuré « en la grant Rue près le Cheval rouge » et « en Rue du puys pelleu au devant de l'Estoile ».

610. Pierre Atier (..1587- † 1600).

Pierre Atier, Astier ou Hatier, marchand peintre, a épousé Étiennette Champier, dont il a eu quatre enfants, nés de 1588 à 1599.

Il a demeuré dans « la grant Rue à la Roche d'or », et dans la « rue du petit trois près Saint-Martin, derrier la porte des Jésuistes ».

« Le 4 (juillet 1600), enterré dans l'esglise Pierre Atier peintre.

« Accordé iiij liv. x s.[2] »

611. Jean II Salomon (..1587-1606).

Jean II Salomon, maître peintre, a épousé : en premières noces, Jeanne Fourrier, dont il a eu plusieurs enfants; en secondes noces, Benoîte Dagnon ou Daignon, qui lui a donné aussi plusieurs enfants.

Il a demeuré dans « la grant Rue de l'Ospital, à la Fault », et dans « la grant Rue, au Soufflet ».

612. François Gautier (..1588-1589).

François Gautier, peintre, a épousé Marguerite Fauchot.

[1] Archives de la ville de Lyon, CC 1401, f° 245 r° et v°.

[2] Archives de la ville de Lyon, Registre des baptêmes et des enterrements faits à l'église Saint-Nizier de 1591 à 1601.

613. Noyel (..1588- † 1593).

Noyel, maître peintre, est décédé à Lyon le 5 avril 1593.

614. Pierre Du Gellay (..1588-1610).

Pierre Du Gellay ou Du Geley, maître peintre et vitrier, a épousé Isabeau Rambert.

615. Antoine Favre (..1588-1615).

Antoine Favre ou Faure, maître peintre, a épousé Françoise Parye, dont il a eu plusieurs enfants.

Il a été député des peintres en 1592, en 1595, en 1596, en 1606, en 1610 et en 1615.

Il a demeuré dans la rue Ferrandière.

616. Louis Salomon (1588-1633).

Louis Salomon, peintre, fils de Jean et de Jeanne Fourcier, sa femme, est né à Lyon le 3 septembre 1588.

Il a épousé Antoinette Buisson, dont il a eu deux fils.

617. Richard Tavel (1588- † en 1667 ou en 1668).

Richard Tavel, peintre et architecte, né à Langres le 20 mars 1588, s'est établi à Lyon. Il est décédé le 10 octobre 1666 ou 1668.

618. Claude Gasier (..1588-1592).

Claude Gasier, peintre et émailleur (*ymalleur*), avait épousé Clauda, dont il a eu un fils en 1591.

Il demeurait « en la grand'rue de Conffort ».

619. Jean-Baptiste Chaussignat (..1589-1600).

Jean-Baptiste Chaussignat, Chossignat ou Chaussigniant, peintre et vitrier, a épousé Claudine Chirat.

620. Hans Ambrellin (..1590-1592).

Hans Ambrellin, peintre, Allemand, a épousé Marie Roux.

621. Guillaume Durand (1591).

Guillaume Durand, peintre.

622. Antoine Terraillon (..1591).

Antoine Terraillon, peintre.

623. Barthélemy Du Rieu (..1591-1594).

Barthélemy Du Rieu, peintre.

624. François Morillard (..1591-1594).

François Morillard, marchand peintre.

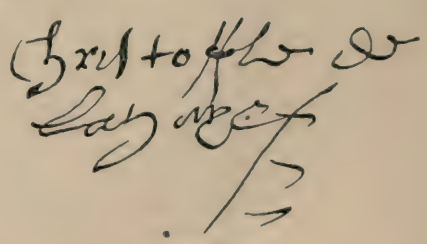
625. Christofle de La Haye (..1591-1620).

Christofle de La Haye ou de Laye dit Corneille, maître peintre, signait : *Christoffle de la haye, Cristoffle de la haye* et *Delahaye*.

Il était fils de Corneille II de La Haye.

Il a épousé en premières noces Louise Bergier, qui est décédée le 18 mars 1594 :

« Le samedy 19e (mars 1504) avons enterré Loyse Bergier, femme de Christofle de La Haye, me painctre audict Lyon. Por les droictz par le corrier 5 livres[1]. »



(Juillet 1595.)

De La Haye s'est remarié en 1598 avec Claire André, dont il a eu neuf enfants, nés de 1599 à 1619.

Il a été député des peintres en 1595, en 1596, en 1598, en 1599, en 1603, en 1604, en 1607, en 1611 et en 1616.

(1629.)

Il a travaillé en 1595 pour l'entrée de Henri IV et en 1600 pour l'entrée de Marie de Médicis. Il a peint des décorations pour la ville.

(18 juillet 1595.) « Christofle de la haye dict Corneille, me peinctre à Lyon, a accordé avec lesdicts srs eschevins qu'il rendra parfaictes dans ung moys les œuvres qu'il a entrepris pour l'entrée du Roy, qui sont une colonne de Traïan de la haulteur de cinquante piedz et quatre piedz et demy de diamette avec le podestal et les marches, une piramide de mesme haulteur, l'aquelle colomne sera élevée au grand palais et la piramide au port Saint-Pol, et dans la place du Change ung théâtre en demy rond tel qu'il luy a esté dessaigné, le tout avec les portraictz, figures, statues, inscriptions, charpenteries et menuzerie neccessaire, et fournira toutes les estoffes lesquelles demeureront ausdicts eschevins, excepté toute la charpenterie l'aquelle demeurera audict Delahaye, et pour le tout luy sera payé cinq cens escus soleil sur lesquels luy en seront advancez dès à pré-

[1] Archives de Lyon, *Mémoire des droictz des enterrementz* (faits à l'église Saint-Paul de Lyon dans les années 1591 à 1606).

sent deux cens et du surplus il sera satisfaict à mesure que la besogne se fera bien par lui mesme, et a signé Christofle Delahaye [1]. »

De la Haye demeurait dans la rue de Flandre.

626. Louis Angel (..1592-1594).

Louis Angel, maître peintre et tailleur d'histoires, a épousé Nicole Allier, dont il a eu un fils en 1594.

627. Jacques Vandermère (..1592-1596).

Jacques Vandermère, Vandemère, Vandemeure ou Vandelmore dit le Levin ou le Liévin, peintre, fut le parrain de Jacques, fils de François Stella.

628. Philippe Ribeau (..1594).

Philippe Ribeau, peintre.

629. Jean Sansonnaut (..1594).

Jean Sansonnaut, peintre.

630. Thibaut Carra (..1594- † 1607).

Thibaut Carra, maître peintre, a été député des peintres en 1596, en 1597, en 1598, en 1599 et en 1601.

Il a été inhumé à Lyon le 10 juillet 1607.

« Il paroît que le 10e juillet 1607 a esté enterré Thibaud Carra peintre... [2]. »

631. Abraham Ybrellin (..1594-1614).

Abraham Ybrellin, maître peintre, a épousé Marie Remy, dont il a eu plusieurs enfants.

632. Pierre II Morillard (..1595-1598).

Pierre II Morillard, peintre.

633. Sébastien Bertholus, peintre et verrier, était de Montferrat, en Italie.

634. Michel II Carra (..1596-1598).

Michel II Carra, maître peintre, a épousé Marie Pincellet.

Il demeurait sur la place de Confort.

635. Jacques Stella (1596- † 1557).

Jacques Stella, peintre, fils de François et de Claudine de Masso, sa femme, est né à Lyon et y fut baptisé le 19 septembre 1596.

« Ledict jour (19 septembre 1596) j'ay baptizé Jaques, fils de Françoys Stella, marchant paintre, et de Claudine de Masso, sa femme, demeurant vers Confort; son parrain, Jaques Vandemore dict Levain; ses marraines, Jehanne Mathillion et Anne Mathillion. (Signé :) Douy [3]. »

Jacques Stella fut l'ami du Poussin.

Il peignit l'histoire et le portrait, et grava à l'eau-forte.

Il fut peintre ordinaire du Roi, et ses gages en cette qualité étaient

[1] Archives de Lyon : Actes consulaires, BB 132, f° 70 r° et v°.

[2] Archives du Rhône : Inventaire des Jacobins.

[3] Archives de Lyon, Registres des baptêmes et des enterrements faits à Saint-Nizier de 1591 à 1601.

de 1,000 livres par an. Il fut fait chevalier de l'ordre de Saint-Michel.

Il signait *Stella* et *Jacque Stella ;* il signait aussi avec les marques suivantes : IS en monogramme suivi d'une étoile, ou I et une étoile.

Il mourut à Paris le 29 avril 1657.

636. Jean Margualj (..1597).

Jean Margualj, peintre.

637. Jean Vatel (..1597).

Jean Vatel, peintre.

638. Claude Girardon (..1597-1605).

Claude Girardon, marchand peintre, a épousé Anne Garde.

639. Florent (..1598).

Florent, peintre.

640. Claude Charmetton (1598-1642).

Claude Charmetton, maître peintre, fils de Pierre, maître maçon, et de Julianne Jolly, sa femme, est né à Lyon et y a été baptisé le 5 mai 1598.

Il a épousé Lucrèce Chassain ou Chassin, dont il a eu cinq enfants, nés de 1623 à 1642.

641. Jean Blanchon (..1599-1601).

Jean Blanchon, maître peintre, a épousé Étiennette Félix.

642. Jean Aubert (..1599-1628).

Jean Aubert, maître peintre et vitrier, a épousé Jeanne Chevassieu ou Chavassieu, dont il a eu six enfants, nés de 1601 à 1610.

Il a fait des peintures d'ornement à l'hôtel de ville.

643. Grégoire Pondy (..1599-1614).

Grégoire Pondy ou Pont, peintre, député des peintres en 1614.

644. Grégoire Salomon (1599-1628).

Grégoire Salomon, maître peintre, fils de Jean Salomon et de Jeanne Fourrier, sa femme, est né à Lyon et y a été baptisé le 10 août 1599.

Il a été marié à Françoise Renaud, et a eu d'elle deux enfants en 1626 et 1628.

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

645. Aubert II (dix-septième siècle).

Aubert II le Lyonnais, peintre cité par l'abbé de Marolles.

646. Jean Cretet, peintre, né à Lyon, et décédé à Paris, à la fin du dix-septième siècle.

Il a fait des tableaux religieux.

L'abbé Pernetti a dit de ce peintre oublié qu'il était « admirable dans le coloris, le clair-obscur et la composition » (t. II, p. 132).

647. Sorlin (dix-septième siècle).

Sorlin, peintre, est né à Lyon.

Il a été élève de Mignard et a peint surtout des tableaux religieux.

648. Squoniam (dix-septième siècle).

Squoniam, peintre, Allemand, a peint des tableaux à Lyon.

649. Jacques Blanchard (1600- † 1638).

Jacques Blanchard, élève de Nicolas Bolleri et de Horace Le Blanc, a travaillé à Lyon, à Venise et à Paris. Il a peint des portraits et des tableaux religieux. Son coloris est clair et son faire vigoureux.

Blanchard était un excellent graveur à l'eau-forte.

650. Antoine Vatel (..1601-1604).

Antoine Vatel, peintre, a épousé Bertolonna de Pouzou.

651. Germain Pantho (1602 † 1675).

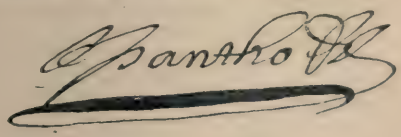
Germain Pantho ou Panthot, maître peintre, fils de Guillaume Panthot et de Marguerite Julian, sa femme, a été baptisé le 3 janvier 1602.

« Ledict jour (3 janvier 1602) a esté baptizé Germain, filz de honneste homme Guillaume Pantho, maistre hoste de Lyon, et de Marguerite Jullian, ses père et mère. Son parrain, Claude Caterin, au lyeu et place de honneste homme du sire Germain Moreau, marchant à Tornon; marraine, Françoyse Bruard, fille de feu Laurent Bruard, en son vivant péletier.

« (Signé :) Reboton [1]. »

Germain Pantho a épousé Marguerite Vazel ou Vazet, dont il a eu sept enfants, nés de 1624 à 1642.

Il signait *G. Pantho* et *G. Panthot.*



(10 janvier 1663.)

Horace Le Blanc, étant sur son lit de mort, désigna au Consulat de Lyon Germain Pantho pour lui succéder comme peintre ordinaire de la ville. Pantho fut nommé à cette charge le 10 novembre 1636.

Il fit en 1654 le portrait de Louis XIV, et fit, soit seul, soit avec Thomas Blanchet, des tableaux et des peintures à fresque à l'hôtel de ville.

Il demeurait dans la rue de l'Angèle.

Il mourut à Lyon le 20 octobre 1675.

652. Claude Blancpignon (..1603-1613).

[1] Archives de la ville de Lyon, *Registre des baptisez faictz à Sainct Paul* (de 1600 à 1612).

Claude Blancpignon, maître peintre, a été marié à Rose Sceauvé.

653. François II Stella (1603- † 1647).

François II Stella, peintre, fils de François Ier Stella et de Claudine de Masso, sa femme, est né à Lyon en 1603.

« Ledict jour (24 août 1603), j'ay baptisé Françoys, fils d'honnête homme François Stella, me peintre, et de dame Claudine de Massou, sa femme ; parrein, noble Françoys Clapisson, procureur du Roy en la Sénéchaussée et siège présidial de Lyon et seigneur de la Duchère, et marreyne damoyselle Sibille Lescuier.

« (Signé :) Plichon [1]. »

François Stella alla à Rome, et, à son retour d'Italie, s'établit à Paris, où il épousa, le 5 février 1643, Jeanne Hette, veuve de Étienne Rolan.

Il fut peintre ordinaire du Roi, et fit des peintures et des tableaux au château de Saint-Germain (1639).

Il mourut à Paris le 26 juillet 1647.

654. Philippe Le Beau (..1604-1608).

Philippe Le Beau, dessinateur et peintre.

Il a fait un plan de Lyon en 1607.

655. Joseph Million (..1604-1611).

Joseph Million ou Millon, peintre, a épousé Anna du Rieu, dont il a eu plusieurs enfants.

656. Pierre Dibuisson (..1605-1606).

Pierre Dibuisson, peintre, a épousé Marie Prine de Longueville.

657. Jacques Morin (..1606-1608).

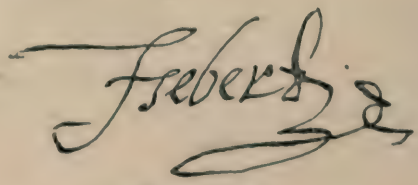
Jacques Morin ou Maurin, maître peintre, a été député des peintres en 1608.

Il a fait des peintures pour le Consulat.

658. Jacques Hébert (..1606-1617).

Jacques Hébert, maître peintre, a été député des peintres en 1606, en 1609, en 1612 et en 1617.

Il signait *J. Hebert*.



(28 juillet 1606.)

[1] Archives de Lyon : *Livre des baptisez en l'esglise Sainct-Nizier* (de 1603 à 1606).

Il a fait des peintures d'ornement pour le Consulat.

659. Michiel Marmier (..1607).

Michel Marmier, maître peintre, a été marié à Louise Guichard.

660. Pierre Reymond (..1607).

Pierre Reymond, peintre, a été député des peintres en 1607.

661. Antoine Sgerbelle (..1607-1612).

Antoine Sgerbelle ou Sgherbelle, maître peintre, de Venise, a épousé Benoîte Guichard.

662. Jean Maury (..1607-1615).

Jean Maury ou Morry, maître peintre, a épousé Claudine Blancpignon.

663. Philibert Plassard (..1608-1609).

Philibert ou Philippe Plassard, peintre, a été député des peintres en 1609.

664. Louis Rambaud (..1608-1628).

Louis Rambaud, peintre, a épousé Philiberte Grolier, dont il a eu plusieurs enfants.

665. Antoine Jacquet (..1610-1612).

Antoine Jacquet ou Jaquet, maître peintre, a été marié avec Nicole Gillet.

666. Joseph Arbon (..1610-1615).

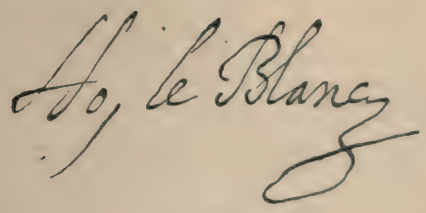
Joseph Arbon, peintre, a épousé Louise Delaye, dont il a eu plusieurs enfants.

667. Horace Le Blanc (..1610-1637).

Horace ou Horatio Le Blanc ou Blanc, peintre d'histoire et de portrait, est né à Lyon.

Il a épousé Marguerite Didier.

Il signait *Ho, Blanc, Ho, Le Blanc* et *Horace Le Blanc*.



(1629.)

Il alla en Italie, et fut élève de Lanfranc.

Il fut député des peintres en 1610, en 1614, en 1615, en 1618 et en 1629.

Le Blanc fut nommé, le 18 mai 1623, peintre ordinaire de la ville de Lyon.

« Les dictz Srs (le prévôt des marchands et les échevins) ayant esté advertis que Sr Oracio Blancq, peintre en l'Accadémie de Rome et bourgeois de cette ville, en partoit avecq sa famille pour aller à Paris... sachant combien il est expert et rare en son art... (suit la délibération portant nomination de Le Blanc) [1]. »

On lui donnait en 1625 dans les actes la qualité de peintre ordinaire du Roi, et il était, à l'époque de sa mort, peintre de la maison du Roi avec 30 livres de gages.

Il excellait dans la peinture des portraits, et était renommé pour son habileté à saisir la ressemblance de ses modèles.

On dit qu'il fut appelé à Paris par Charles de Valois, duc d'Angoulême, qui le chargea de décorer la galerie du château de Grosbois.

Le Blanc a peint à Lyon un grand nombre de portraits, entre autres le portrait du Roi et celui du marquis de Villeroy. Il fut chargé en 1622 par le Consulat de la direction des travaux de peinture pour l'entrée de Louis XIII et de la Reine. Voici la teneur du mandement de payement : « Mandement pour le sieur Le Blanc, maistre peinctre de ladicte ville, de la somme de trois cens livres tournoiz à luy accordée par le Consulat pour ses peynes et vaccations des devis et desseings qu'il a dressé de toutes les peinctures qu'ont esté faictes en ladicte ville pour l'entrée du Roy et de la Reyne et du soing qu'il a pris sur tous les painctres qui y ont travaillé à ce qu'ilz fissent leur debvoir [2]. »

Il mourut à Lyon en 1637.

668. Guillaume Rioty (..1611-1621).

Guillaume Rioty ou Rioti, maître peintre, a épousé : 1° Catherine Devauges ou Devaulx, dont il a eu plusieurs enfants ; 2° Antoinette Force.

« Ledict 24 (janvier 1621) baillé remise à Guillaume Rioti, peintre, pour s'espouser avec Anthoinette Force.

« Mr Bertrand, 1 liv. 10 s. [3]. »

669. Jean II Perrissin (..1611-1626).

Jean II Perrissin, maître peintre, a épousé, le 28 avril 1615, Louise Noytolon :

« Le mesme jour (28 avril 1615) remis Jehan Perrissin, me paintre,

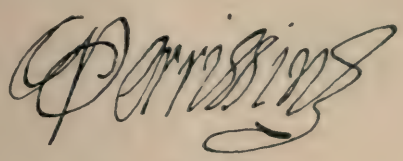
[1] Archives de Lyon, BB 162, fos 123 vo à 125 vo. Le Blanc a signé à la suite de la délibération *Horace Le Blanc*.

[2] Archives de Lyon, BB 161, 22 décembre 1622.

[3] Archives de la ville de Lyon, Registre des enterrements et des mariages faits à Saint-Nizier de 1621 à 1624.

de la perroisse Saint-Nizier, à Loyse Noyttolon, perroisse de céans. Épouzé aussi audict Saint-Romain [1]. »

Il figurait *JPerrissin*.



(1622.)

Nous ignorons quel était le degré de parenté avec Jean Ier Perrissin.

Jean II a peint, en 1622, avec Jacques Maury, César Gillio et Marc Sgarbel, « les arcades, piramides, fonteynes et colomnes et autres ouvrages », pour l'entrée de Louis XIII.

Mandement du 7 février 1623. « ...Vous payerés à Jean Percin, me peintre, la somme de dix huict livres pour avoir crayonné en papier les desseings des portaulx, arcades et autres triumphes que la ville de Lyon a faict faire pour honnorer l'entrée du Roy et de la Royne en ladicte ville [2]. »

670. Charles Clément (..1611-1631).

Charles Clément, maître peintre, s'est marié : 1° avec Françoise Narbonet, qui lui a donné plusieurs enfants; 2° avec Benoîte Rujtance, dont il a eu une fille.

671. Nicolas Blancpignon (..1612-1627).

Nicolas Blancpignon, peintre, marié avec Anne Renard, dont il a eu plusieurs enfants.

672. Étienne Aubertin (..1612-1628).

Étienne Aubertin, maître peintre, marié avec Marguerite Chevillat.

673. François Norry (..1613-1615).

François Norry, peintre.

674. Claude Collet (..1613-1629).

Claude Collet, maître peintre, marié, député des peintres en 1617.

675. Martin Hendricy (1614-1662).

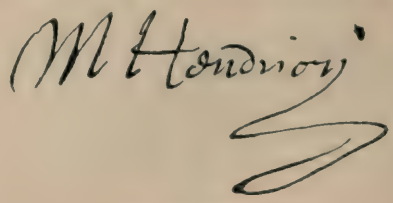
Martin Hendricy ou Hendrecy, maître architecte, peintre et sculpteur, est né à Liége, vers 1614. Il fut naturalisé en mai 1659.

Il signait *M. Hendricy*, et était désigné le plus souvent sous le nom de « maistre Martin ».

[1] Archives de Lyon, Registre des baptêmes, mariages et enterrements faits à Saint-Georges de 1614 à 1630.

[2] Archives de Lyon, CC.

Il a épousé à Lyon : en premières noces, en 1644, Hélène Vincent, dont il a eu au moins sept enfants, nés de 1645 à 1659 ; en secondes noces, en 1659, Marguerite Cellier, dont il a eu trois enfants, nés de 1660 à 1665.



(28 avril 1655.)

Il a peint, en 1650, « les armes du Roy et leurs treufés », à l'hôtel de ville.

Il était surtout sculpteur, et fut nommé, en 1648, sculpteur ordinaire de la ville de Lyon.

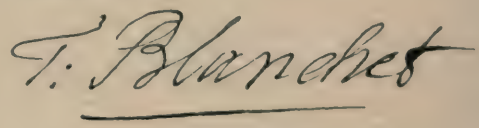
Il a modelé plusieurs médailles.

Hendricy demeurait, dans les dernières années de sa vie, sur la place des Terreaux[1].

676. Thomas Blanchet (..1614 ou 1615- † 1689).

Thomas Blanchet, peintre d'histoire et de portrait et architecte, est né à Paris, en 1614 ou en 1615.

Il signait *T. Blanchet*.



(Octobre 1660.)

Il a séjourné en Italie et y fut lié avec l'Albane, André Sacchi et le Poussin.

En 1655, « venu récentement d'Italie », il fut employé, avec Germain Pantho, par le Consulat, aux travaux de peinture et de dorure à l'hôtel de ville, et y fut occupé au moins jusqu'en 1679. Il a été le véritable décorateur de ce monument ; il y a peint des plafonds et de grands panneaux. Il entendait fort bien la perspective ; son dessin et son coloris étaient très-satisfaisants.

Il fut nommé, le 11 octobre 1675, peintre ordinaire de la ville de Lyon, en remplacement de Germain Pantho. Il fut reçu à l'Académie en 1676.

[1] Voir notre notice des *Sculpteurs de Lyon*, p. 43 et 44.

Il prenait, en 1686, le titre de peintre ordinaire du Roi.

Il a épousé à Lyon, le 28 mars 1668, Anne-Marie de la Couche.

Il mourut le 21 juin 1689, et fut inhumé dans l'église Saint-Pierre.

« Sieur Thomas Blanchet, peintre du Roy et de messieurs les prévosts des marchands et eschevins de Lyon, aagé de soixante et quinze ans, décédé hier dans l'hostel de ville, a esté inhumé dans Saint-Pierre, par moy curé soubsigné, ce 22 juin 1689, et ont assisté au convoj messire Gaspard Baraillon, escuyer, prévost des marchands de cestedite ville, et sieur Paul Berthaud, voyeur de la ville, qui ont signé.

« (*Signé*) Barailhon, Bertaud, de Villette, curé[1]. »

677. Sébastien Hyberlin (..1615-1626).

Sébastien Hyberlin ou Hiberlin, maître peintre, a épousé Claudine de La Haye, qui lui a donné sept enfants, nés de 1617 à 1626.

Il a demeuré au coin de la Juiverie, du côté de Saint-Paul, et dans la rue du Change « en la maison de Gadaigne ».

678. Martial Charpin (..1615- † 1641).

Martial Charpin ou Cherpin, maître peintre et verrier, signait *Martial Charpin*.

Il a épousé Isabeau de Licessoan, dont il a eu cinq enfants, nés de 1615 à 1621.

Il avait, en 1622, le titre de « maistre peintre victrier de la Royne ».

Il remplit à Lyon l'emploi de « ingenieur ez artifices et poudre de feux de joye de la ville ».

Charpin a fait à l'hôtel de ville des travaux comme peintre et comme peintre verrier, entre autres de grands panneaux de verre peint avec les armoiries du Roi et celles de la ville.

Il a été inhumé à Lyon, le 12 janvier 1641.

« Sr Marcial Charpin, mre vitrier et enseigne de cartier, a esté enterré, le 12e janvier 1641, assisté des penitens blancs, et a esté payé pour iceluy 34 livres et 16 sols[2]. »

679. Guillaume Ier Perrier (1617- † 1656).

Guillaume Ier Perrier ou Périer, peintre d'histoire et de portrait, est né en Bourgogne, en 1617. Il était neveu et élève de François Perrier.

Il a fait des tableaux pour la chapelle du couvent des Minimes.

Il est mort à Lyon, le 23 juin 1656, et fut inhumé aux Minimes.

[1] Archives de Lyon, Registre des actes de baptême, de mariage et de sépulture de l'église Saint-Pierre à Lyon, pour l'année 1689.

[2] Archives de la ville de Lyon, Registre des baptêmes, des mariages et des enterrements faits à l'église Saint-Pierre dans l'année 1689.

680. Simon-Pierre DE LA HAYE (1619- † de 1669 à 1676).

Simon-Pierre de La Haye, maître peintre, fils de Christofle de La Haye et de Claire André, sa femme, est né à Lyon et a été baptisé le 4 février 1619.

« Symond, filz de sieur Christophle de La Haye, m^e peinctre à Lyon, et de Clayre Andrée, sa femme, a esté baptizé ce jourd'huy 4 febvrier 1619; a esté parrain noble Symond de la Ruelle, et marrayne Anne Péron, fille de Charles Péron; par moy commissaire soubsigné.

« (*Signé :*) Philibert Pacot[1]. »

Ce maître signait *Simon P. de la haye* et *Simon Delahaye.*

Il a épousé Madeleine Vatel, et a eu d'elle au moins six enfants, nés de 1643 à 1664.

Il fut peintre et valet de chambre du Roi. Il le fut dès 1644. Ses gages n'étaient que de 30 livres.

Delahaye est mort de 1666 à 1676.

681. Pierre MAZET (..1620-1622).

Pierre Mazet, peintre, a travaillé, en 1622, pour l'entrée de Louis XIII.

682. Sébastien MESNARD (1620- † 1628).

Sébastien Mesnard ou Ménard, maître peintre et vitrier, a été maître peintre et vitrier de l'église Saint-Nizier.

Il est décédé en novembre 1628.

683. Arnaud Ier LANGE (..1620-1629).

Arnaud Ier ou Arnoux Lange, peintre, marié à Jeanne Vandemère, a été député des peintres en 1629.

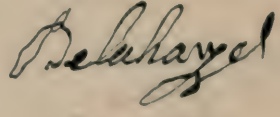
Il demeurait sur la place de Confort, à Saint-Luc.

684. Claude SAVARY (..1620-1639).

Claude Savary, peintre, a épousé, le 18 juin 1622, Benoîte Gaultier.

685. Corneille III DE LA HAYE (..1620- † 1654).

Corneille III de la Haye, maître peintre, fils de Christofle de La Haye et de Claire André, sa femme, a épousé, le 16 février 1621[2], Étiennette Bonjean, dont il a eu six enfants, nés de 1621 à 1631.



(18 janvier 1652.)

[1] Archives de la ville de Lyon, Registre des baptêmes faits à l'église Sainte-Croix, à Lyon, dans les années 1611 à 1620.

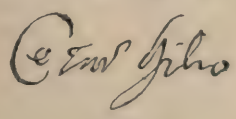
[2] On lit dans le registre des enterrements et des mariages faits en l'église Saint-

Il a été inhumé le 16 novembre 1654.

« Sieur Corneille Delaye, peinctre à Lyon, décédé dans sa maison rue de la Delayne de mort soudeine sur le minuit du 14 au 15e de novembre 1654, a esté enterré dans l'esglise parochiale Sainte-Croix, et le service fait le 16 dudit, et a esté payé 40 livres[1]. »

686. César Gillio (..1621-1623).

César Gillio, maître peintre, signait *Cesar Gilio* et *Cezar Gilio*.

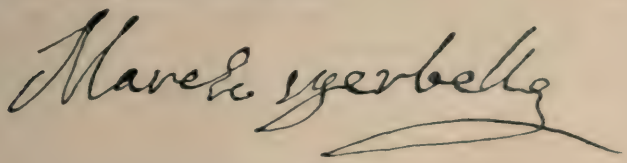


(1622.)

Il était « maistre peintre de la ville », et travailla, en 1622, aux décorations pour l'entrée de Louis XIII.

« A Cézard Jullio mre paintre à Lion, la somme de soixante livres tournoiz à luy ordonnée... (11 avril 1623) pour ses peynes et vaccations emploiées aux crayons qu'il a faictz sur pappier de touttes les arcades, piramides et autres triomphes de l'entrée du Roy et de la Royne en ladicte ville de Lion pour servir aux tailles doulces qu'elle auroit faict faire des figures qui devoient estre insérées au livre du recueil de ladicte entrée[2]. »

687. Marco Sgerbelle (..1622-1627).



(1622.)

Marco Sgerbelle, Sgherbelle ou Sgarbel, maître peintre, signait *Marco Sgerbelle* et *Marclo Sgerbelle*.

Il a travaillé, en 1622, aux décorations pour l'entrée de Louis XIII, et a peint, en 1627, un tableau représentant « les triumphes du Roy ».

688. Georges Charmeton (1623- † 1674).

Georges Charmeton, peintre d'architecture et de paysage, fils de Claude

Nizier de 1621 à 1624 : « Le 16 (février 1621), espousé Corneille de La Haye, peintre, avec Catherine Roman. » Le nom de Catherine Roman a été inscrit par erreur, au lieu de celui d'Étiennette Bonjean.

[1] Archives de la ville de Lyon, Registre des enterrements faits à l'église Sainte-Croix de 1629 à 1676.

[2] Archives de la ville de Lyon, CC.

et de Lucrèce Chassein, sa femme, est né à Lyon, et y a été baptisé le 31 octobre 1623.

« Ledit jour (31 octobre 1623), j'ay baptisé George, fils d'honneste Claude Charmetton, marchant peintre, et de dame Lucresse Chassein, sa feme. A esté le parrain honneste homme George Charmetton, maistre masson; marraine, dame Jullianne Jolly.

« (*Signé :*) Bourdin[1]. »

Georges Charmeton a été élève de Jacques Stella, et fut reçu à l'Académie royale le 26 mai 1661.

Il s'établit à Paris, et eut le titre de peintre du Roi; il fit, en 1663, des tableaux d'histoire pour l'hôtel de Bretonvilliers, et, en 1668, des peintures pour les fêtes de Versailles.

Il est mort à Paris, le 18 septembre 1674, « aagé d'environ 55 ans ».

689. Antoine Brunand (..1624-1626).

Antoine Brunand ou Burnan, maître peintre et « maistre tailleur de portraictz en taille douce », signait *A. Brunand.*

Il a dessiné à la plume, en 1626, la vue de la ville de Lyon et de l'entrée de Louis XIII et de la Reine dans cette ville.

690. Jean Ier Charmetton (..1624-1627).

Jean Ier Charmetton, maître peintre, marié.

691. Pierre Ier Martin (..1624-1628).

Pierre Ier Martin, maître peintre, marié.

692. Bernard Rey (..1625-1628).

Bernard ou Bernardin Rey ou Roy, maître peintre, marié à Jeanne Rouillat.

693. Pierre Payen (..1625-1630).

Pierre Payen, maître peintre, a épousé Catherine Carré, dont il eu un fils.

694. Jacques Jumeau (..1625-1631).

Jacques Jumeau, Gémeau ou Gymeau, maître peintre, a épousé Françoise Pinet.

695. Jean Mangard (..1626-1628).

Jean Mangard, maître peintre, marié.

696. Louis Coubichon (..1626-1630).

Louis Coubichon, peintre, a épousé Barbe Charmeton.

697. Benoît Gerin (..1626-1640).

Benoît Gerin, maître peintre, a épousé : 1° Jeanne Guillen; 2° Jeanne Magnin, dont il a eu plusieurs enfants.

[1] Archives de Lyon, Registre des baptêmes faits à l'église Saint-Nizier de Lyon de 1623 à 1626.

Il signait *Gerin*.

698. Guy Barrier (..1626-1646).

Guy Barrier, maître peintre.

699. Nicolas Leloupt (..1627-1628).

Nicolas Leloupt, maître peintre, marié.

700. Jean Luillier (..1627-1631).

Jean Luillier, maître peintre, a épousé Antoinette Boucher.

701. Claude de La Haye (1627-1660).

Claude de la Haye, maître peintre, fils de Corneille III et d'Étiennette Bonjean, sa femme, est né à Lyon, et a été baptisé le 16 mars 1627.

Il signait *Delahaye*.

Il a épousé Constance Ybot ou Ibot, et a eu d'elle quatre enfants, nés de 1655 à 1660.

702. Nicolas Bonvalot (..1628).

Nicolas Bonvalot, maître peintre, marié.

703. Tristan Martin (..1628).

Tristan Martin, peintre, marié.

704. Antoine de La Faye (..1628-1629).

Antoine de La Faye, peintre, marié à Marie Gillion.

705. Jean Compagnon (..1628-1630).

Jean Compagnon, maître peintre, marié à Antoinette Maréchal.

706. Nicolas Loup (..1630-1631).

Nicolas Loup, maître peintre, a épousé Marguerite Boinno.

707. André Sertrain (..1630-1631).

André Sertrain, maître peintre, marié à Diane Mangonnois.

708. Jean-Baptiste de La Haye (1630-1660).

Jean-Baptiste de La Haye, peintre, fils de Corneille III et d'Étiennette Bonjean, sa femme, né à Lyon et baptisé le 5 juin 1630.

709. Adrian d'Assier (1630-1667).

Adrian d'Assier, d'Acier ou Assier, peintre, est né à Lyon en 1630.

Il est allé étudier à Rome.

Il a épousé Anne Huart, dont il a eu plusieurs enfants.

Plusieurs de ses tableaux ornaient les églises de Lyon avant le siége de Lyon.

710. Robert Ruelle (..1631-1636).

Robert Ruelle, peintre, a peint des tableaux pour le Consulat de Lyon.

711. Guillaume II Périer (..1631- † 1645).

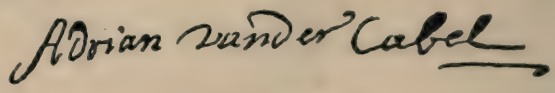
Guillaume II Périer, peintre, a fait quelques tableaux à Lyon.

Il est décédé à Lyon en 1645.

712. Adrian Van der Cabel (1631- † 1705).

Adrian van der Cabel, maître peintre et graveur à l'eau-forte, est né à Riswyck, près de la Haye, en 1631.

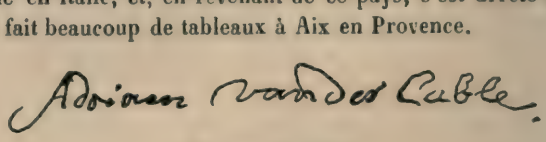
Il signait : *Adrian Vandel Cabel, Adrian Vander Cabel* et *Adrian Vander Cable.*



(2 mars 1676.)

Il était élève de J. van Goyen.

Il est allé en Italie, et, en revenant de ce pays, s'est arrêté et établi à Lyon. Il a fait beaucoup de tableaux à Aix en Provence.



(22 octobre 1691.)

Il était peintre de paysages et de marines, et a gravé des eaux-fortes.

Adrian van der Cabel a épousé Suzanne Bourgeois et a eu d'elle au moins cinq enfants, nés de 1671 à 1677 [1].

Il était « maistre des métiers » à Lyon en 1686, et a été inhumé à Lyon le 16 janvier 1705.

« Sr Adrian Uendercabel, mre peintre, ayant esté confessé, a esté inhumé dans l'esglise de la Plattière le 16e janvier 1705 par moy soubzsigné curé en icelle en présence de Claude Sale, cordonnier, et de Jean-Baptiste Chouve, affaneur, lesquels n'on sceu signer enquis.

« (Signé :) De Musy, curé [2]. »

713. Jacques Hulgal (..1632-1654).

Jacques Hulgal, maître peintre, est né à Anvers et s'est établi à Lyon en 1632. Il a obtenu des lettres de naturalité qui furent signées le 2 septembre 1652.

714. Jacques Gigniaud (..1634-1636).

Jacques Gigniaud, peintre, a épousé Françoise Pinet.

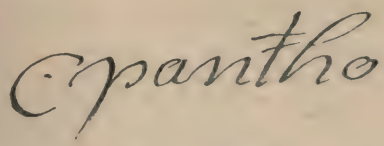
715. Claude Pantho (1636-1695).

[1] Ces cinq enfants ont été baptisés à l'église de la Platière. Priscille, la seconde fille, née en 1673, est décédée en 1694, « ayant receu ses sacrements. »

[2] Archives de Lyon, Registre des actes de baptême, de mariage et de sépulture de l'année 1705, paroisse de la Platière.

Claude Pantho, maître peintre, fils de Germain Pantho et de Marguerite Vazet, sa femme, est né à Lyon et a été baptisé le 5 août 1636.

Il signait *C. Pantho.*



(13 janvier 1674.)

Il a fait des peintures à l'hôtel de ville de Lyon.

716. Claudine Bouzonnet-Stella (1636- † 1697).

Claudine, Claudie ou Claude Bouzonnet-Stella [1], peintre et graveur, fille d'Étienne Bouzonnet et de Madeleine Stella, sa femme, est née à Lyon et a été baptisée le 7 juillet 1636.

« Claudine, fille de Me Estienne Bouzonnet, me orphèvre, et de dame Magdeleyne Stella, a esté baptisée le 7 juillet 1636 ; son parrain sieur François Roy, marchand ; sa marraine dame Claudine de Massot ; par moy vicaire soubsigné.

« (Signé :) Megemond, vicaire [2]. »

Claudine fut la plus habile et la plus célèbre des trois nièces de Jacques Stella. Elle avait une rare expérience de son métier et une puissance d'exécution qui la fit l'égale des premiers graveurs.

Claudine et ses sœurs ont été, comme leur oncle, très-attachées au Poussin. Elles ont peint des tableaux.

Claudine Bouzonnet est décédée à Paris le 1er octobre 1697.

717. Antoine Bouzonnet-Stella (1637- † 1682).

Antoine Bouzonnet-Stella, peintre d'histoire et graveur à l'eau-forte, fils d'Étienne Bouzonnet, maître orfèvre, et de Madeleine Stella, sa femme, est né à Lyon et a été baptisé le 25 novembre 1637.

Il était neveu et élève de Jacques Stella ; il signait *A. Bouzonnet Stella.*

Il fut reçu à l'Académie le 27 mars 1666, fut nommé adjoint à professeur et prenait le titre de peintre du Roi.

Il est mort à Paris le 9 mai 1682, « âgé de 45 ans ou environ ».

[1] Claudine Bouzonnet était appelée Claudine Stella. Elle avait une tante du même nom, fille de François Stella et de Claudine de Masso, sa femme, née en avril 1595, sœur de Jacques et de Madeleine.

[2] Archives de la ville de Lyon, Registre des baptêmes faits à l'église Sainte-Croix dans les années 1631 à 1639.

718. Nicolas Dehelt (..1638-1640).

Nicolas Dehelt, peintre, marié à Fanchon Huart.

719. Jean Aslein (..1638-1641).

Jean Aslein, maître peintre, marié à Antoinette Huart.

720. Pierre Dubois (..1638-1642).

Pierre Dubois, maître peintre, marié à Chrétienne Bourrellier.

721. Françoise Bouzonnet-Stella (1638- † 1692).

Françoise Bouzonnet-Stella [1], graveur au burin et peintre, fille d'Étienne et de Madeleine Stella, sa femme, est née à Lyon et a été baptisée le 12 décembre 1638.

Elle est décédée à Paris le 18 avril 1692.

722. Jean Ricard (..1639-1672).

Jean Ricard, maître peintre et vitrier, est né à Fontenay, « sur le bois de Vincennes ».

723. Claude II Audran (1639- † 1684).

Claude II Audran, peintre, fils de Claude Ier Audran, graveur, et d'Elie Frételat, sa femme, est né à Lyon en 1639.

« Le 27 (mars 1639), j'ay baptizé Claude, fils à Claude Audran, mre graveur, et à Hélie Frételat, sa fame. Parrain sieur Claude Savary, marraine dame Marie Faure.

« (Signé :) Benoist [2]. »

Audran a épousé Anne Chéron, dont il a eu au moins deux enfants, Jean et Gabriel.

Il a été élève : à Lyon, des Perrier et de Wairix ; à Paris, de Coypel, de Charles Errard, et enfin de Charles Le Brun.

Il était établi à Paris en 1669, et prenait alors le titre de « peintre ordinaire du Roy ».

Il fut reçu le 27 mars 1675 à l'Académie royale de peinture, et fut nommé professeur en 1681.

Il mourut à Paris le 4 janvier 1684. Il est porté sur la liste des académiciens comme étant décédé âgé de quarante-deux ans ; il était un peu plus âgé.

724. Paul Mignard (1639- † 1691).

Paul Mignard, peintre de portrait et graveur à l'eau-forte, fils de Nicolas Mignard et de Marguerite d'Avril, sa femme, est né à Avignon en 1639.

[1] Françoise Bouzonnet, nièce de Jacques Stella, était appelée Françoise Stella. Il y a eu une Françoise Stella, fille posthume de François Stella et de Claudine de Masso, sa femme, née en mai 1606, tante de Françoise Bouzonnet.

[2] Archives de la ville de Lyon, Registre des baptêmes faits à l'église Saint-Nizier dans les années 1633 à 1639.

Il a épousé Marie-Madeleine Chenard et a eu d'elle plusieurs enfants.

Il fut élève de son oncle Pierre Mignard [1], et fut reçu à l'Académie royale de peinture.

Il fut nommé, le 27 octobre 1690, peintre ordinaire de la ville de Lyon.

« Du 27 octobre 1690.

« Les prevost (etc.)... sçavoir faisons que bien et deuement informez des bonnes vie, mœurs, Religion catholique apostolique Romaine, sens, suffisance, capacité et bonne jntelligence en l'art de peinture et architecture du sieur Paul Mignard, Peintre de l'Académie Royale de Paris... Avons retenu et esleu Retenons et eslizons par ces présentes ledit Sr Mignard pour peintre ordinaire de ladite ville et communaulté (au lieu et place de Paul Sevin que le Consulat a exclus et destitué de cet employ par délibération consulaire du septiesme septembre dernier et pour les causes y contenues). Pour en cette qualité de Peintre ordinaire de ladite ville avoir par ledit Sr Mignard l'jntendance et direction privativement à tous autres de tous les ouvrages de peinture qui se feront doresnavant pour ladite ville et communaulté tant ez entrées, ornemens, portraits, que autrement en quelque façon que ce soit. — Aux honneurs, privilèges, droits, proffits, esmolumens, logement et gages de cinq cens livres par an attribuez audit employ — aux charges et conditions suivantes, sçavoir que ledit Sr Mignard fera sa résidence ordinaire en ladite ville, que chacune année jl sera tenu de faire et remettre dans l'hostel commun de ladite ville les portraits bien peints et conditionnez de nous qui exerçons à présent les charges de Prévost des marchans et eschevins et de ceux qui nous succèderont, lesquels portraits il jncèrera de plus dans le livre en velin pour ce destiné, et en outre qu'il remettra à chacun de nous et de nosdits successeurs un semblable portrait à celuy qu'il aura fait pour mettre dans ledit hostel commun ainsy que l'ont pratiqué les Srs Pantho et Blanchet. Et après que ledit Sr Mignard a accepté ladite retenue aux charges et conditions susdites et qu'il s'est volontairement soubzmis, il a fait et presté le serment entre nos mains de vivre et mourir en la Religion catholique apostolique Romaine, bien et fidellement servir ladite ville et communaulté en tous les ouvrages de son art et advertir le Consulat de tout ce qu'il aprendra importer au service du Roy bien et repos de ladite ville [2]. »

[1] Pierre Mignard a fait plusieurs portraits pour le Consulat. Il était à Lyon en février 1658, et fit pendant son séjour dans cette ville deux portraits de l'archevêque de Lyon pour le prix de 80 louis d'or (BB 213, f° 99). Mignard peignit en 1660 quatre portraits du maréchal de Villeroy payés 1,520 livres (BB 215, f° 398), et en 1675, un portrait du Roi payé 330 livres (BB 231, f° 194).

[2] Archives de la ville de Lyon, BB 248, Actes consulaires, f° 79 r° et v°.

Paul Mignard est décédé à Lyon le 15 octobre 1691.

725. Jean-Frédéric Regnaud (..1640).

Jean-Frédéric Regnaud, maître peintre.

726. Henri Fortier (..1640-1648).

Henri Fortier, maître peintre, marié à Antoinette Rivière, dont il a eu plusieurs enfants.

727. Jean L'Ange (..1640- †1650).

Jean L'Ange, maître peintre, a été inhumé à Lyon le 6 avril 1650.

728. Fleury Buron (..1640-1651).

Fleury ou Floris Buron, peintre, a épousé Marguerite Crosil, Crozy ou Crouzy.

Il signait *Fleury Buron*.

Il a peint des fresques dans l'église Sainte-Croix et a peint de grands panneaux à l'hôtel de ville.

729. Paul II Lalemant (..1640-1651).

Paul II Lalemant, maître peintre, a épousé Pernette ou Pierrette Durand.

730. Jean Weiler (..1640-1652).

Jean Weiler, peintre, marié, signait *Jean Weiller*. Il a épousé Claudine Magnin.

Il a travaillé à l'hôtel de ville.

731. Jean Weenix (1640- † 1619).

Jean Weenix ou Weeninx, peintre, fils de Jean-Baptiste, est né à Amsterdam en 1640. Il a été élève de son père.

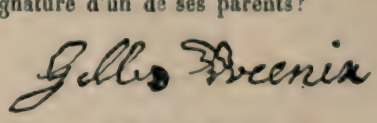
Il a habité Lyon pendant plusieurs années et s'est marié dans cette ville, le 28 juillet 1680, avec Sébastienne, fille du peintre Pierre Ouvercamp.

Weenix est revenu en Hollande, et a travaillé à Utrecht et à Amsterdam ; il a été au service de l'électeur palatin.

Peintre de paysages, d'animaux et de fleurs, il a été en grand renom, et ses ouvrages ont été très-recherchés.

Il est décédé le 20 septembre 1719.

L'acte de son mariage porte la signature *Gilles Weenix*. Est-ce sa signature ou la signature d'un de ses parents?



(28 juillet 1680.)

732. Antoinette Bouzonnet-Stella (1641- † 1676).

Antoinette Bouzonnet-Stella, graveur à l'eau-forte et peintre, fille

d'Étienne et de Madeleine Stella, sa femme, est née à Lyon et a été baptisée le 24 août 1641.

Elle est décédée à Paris le 20 octobre 1676.

733. Claude Migne (..1643-1645).

Claude Migne, peintre et *poponnier*, a épousé Antoinette Sauni.

734. François Spierre (1643- † 1681).

François [1] Spierre, peintre et graveur, est né à Nancy en 1643.

Il était à Lyon en 1679, et y a peint des tableaux pour l'église Saint-Nizier.

Il est mort dans cette ville en 1681.

735. Corneille IV de La Haye (1643-1691).

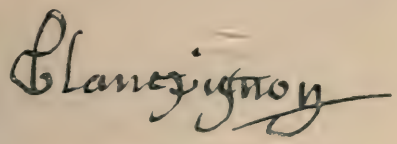
Corneille IV de La Haye, peintre, fils de Simon-Pierre de la Haye et de Madeleine Vael, sa femme, est né à Lyon et a été baptisé le 20 février 1643.

Il a épousé à Lyon, le 13 février 1673, Éléonore Perdrix.

Il signait *Corneille de la Haye*.

736. Guillaume Blancpignon (..1644-1651).

Guillaume Blancpignon, maître peintre et doreur, signait *G. Blancpignon* et *Blancpignon*.



(Décembre 1651.)

Il a fait des peintures à l'hôtel de ville.

737. Henri Chéron (..1644- † 1677).

Henri Chéron, peintre et graveur, fils de Pierre Chéron, est né à Meaux. Il a épousé Marie Le Fèvre, et a eu d'elle trois enfants, dont une fille, Élisabeth-Sophie, née en 1648, qui fut peintre, graveur et membre de l'Académie royale.

Henri Chéron, peintre en miniature et en émail, a été aussi peintre d'histoire. Il a travaillé à Paris et à Lyon, et est mort dans cette dernière ville.

738. Antoine Lachanal (..1645-1648).

Antoine Lachanal, maître peintre, a épousé : en premières noces, Madeleine Vidalenche, et, en secondes noces, Madeleine Blanc.

739. Christin Dalez (..1645- † 1657).

[1] Spierre est désigné quelquefois avec le prénom de Claude.

Christin ou Cristin Dalez ou Dalais, maître peintre et vitrier, signait *Christin Dalez* et *Dalez*.

Il a été inhumé à Lyon, le 25 juillet 1657.

740. Ange VAN DER CABEL (..1645-1698).

Ange van der Cabel, maître peintre, fils de Corneille et de Marie Filipse, sa femme, est né à la Haye en 1645.

Il a abjuré la religion réformée à Lyon, en 1671.

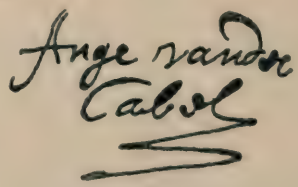
Il a épousé à Lyon, le 27 avril 1671, Anne Bourguet, dont il a eu un fils, Adrian, né en 1672.

« Ange Vendercabel, peintre, aagé de 26 ans, fils de Corneille Vendercabel et de Marie Filipse, sa mère, natif de La Haye en Hollande, demeurant rue de l'Arbre sec, ayant fait abiuration d'hérésie entre les mains de messire sieur Hermel, prestre habitué de l'église collégiale de Saint-Nisier, quj, du consentement de Mr le curé de Saint-Pierre et Saint-Saturnin, luy a donné la bénédiction nuptiale avec Anne Burguet, de la mesme paroisse, aagé de 16 ans, fille de sieur Jacques Burguet et de Magdeleine Artus, sa mère, avec dispense d'un ban et de l'heure, en présence dudict Jacques Burguet, sieur Jean Pierre Courier, Andrian Vendercable et Jaque Lotier. Contrat écrit par Guyon, le 12 du présent.

« A Lyon, ce 27 avril 1671.

« (Signé :) Bourguet, Ange Vander Cabel, Courrier,
Adrian Vander Cabel, de Villette, curé,
Hermel, prestre indigne [1]. »

Ange van der Cabel signait *Ange Vander Cabel, Angelo Vander Cabel* et *Ange Vander Cable*.



(27 avril 1671.)

(2 mai 1674.)

[1] Archives de Lyon, *Registre des baptesmes, mariages et enterrements faicts en la paroisse de Saint-Pierre et Saint-Saturnin de Lyon en l'année* 1671, p. 92.

Il était, en 1686, « maistre des mestiers » à Lyon.

741. François Viry (..1646-1649).

François Viry, maître peintre.

742. Alexandre Guérey (..1647).

Alexandre Guérey, maître peintre.

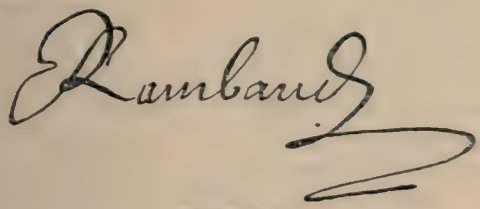
743. Antoine de La Prèze (..1647-1649).

Antoine de La Prèze ou La Prèze, maître peintre, a épousé Antoinette Courzon.

744. François Rambaud (..1647- † 1657).

François Rambaud, peintre, a épousé Bonne Suchet ou Souchet.

Il signait *Rambaud*.



(Avril 1651.)

Il a fait, à l'Hôtel de ville, des peintures avec Thomas Blanchet et Germain Pantho.

Il a fait, en 1651, des dessins sur toile « pour les tentures des tapisseries dans les deux chambres du Consulat d'esté et d'hiver, au nouveau hostel de ville ».

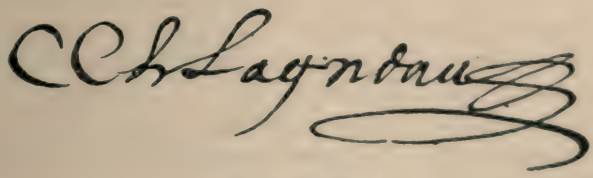
Il demeurait dans la rue Saint-Dominique et est décédé le 5 juillet 1675.

745. Jean Sibut (..1648-1649).

Jean Sibut ou Cibut, maître peintre, a épousé Jeanne Rambaud.

746. Claude Challan (..1648-1651).

Claude Challan, dit Lagneau, maître peintre et doreur, signait *C. Ch. Lagneau* et *Ch. Lagneau*.



(Décembre 1651.)

Il a fait des peintures et des dorures à l'hôtel de ville.

747. Nicolas Girard (..1648-1651).

Nicolas Girard, maître peintre, a épousé Jeanne Genevy ou Genevey.

748. François Garaffe (..1648-1657).

Francois Garaffe, peintre, marié.

749. Guillaume III Perrier (..1648- † 1659).

Guillaume III Perrier ou Périer, peintre, fils de Guillaume Ier, s'est établi à Lyon, et y est mort. Il a été inhumé aux Minimes, le 4 juillet 1659.

Il a fait des tableaux pour plusieurs des couvents de Lyon.

Son père était connu sous le nom de Périer l'aîné, et lui, sous le nom de Périer le jeune.

750. Claude Rey (dix-septième siècle).

Claude Rey, peintre, a fait des peintures murales à fresque.

751. Michel Dupuys (..1650-1652).

Michel Dupuys, maître peintre, a épousé Benoîte Brunet.

752. Antoine Viry (..1650-1652).

Antoine Viry, Virys ou Wairix, peintre, Jésuite, signait *Antoine Viry*.

Il a peint, en 1652, pour le Consulat, « la perspective du jardin du nouveau hostel de ville ». Il peignit les voûtes de l'église du collége de la Trinité.

753. Laurens de La Vau (..1650-1661).

Laurens de La Vau, maître peintre, a été député des peintres en 1661.

754. Jean-Baptiste Bouverie (..1650-1664).

Jean-Baptiste Bouverie, peintre, de Namur, a peint des sujets religieux. Il a travaillé à Paris, et sollicita d'être chargé de quelques-unes des grandes peintures décoratives de l'hôtel de ville de Lyon.

755. Arnaud II l'Ange (..1651-1653).

Arnaud II L'Ange, peintre, marié.

756. Antoine Thierry (..1651-1653).

Antoine Thierry, maître peintre, marié à Louise « du Lyon rouge ».

757. Jean-François Nicollet (..1651-1656).

Jean-François Nicollet, maître peintre et vitrier.

758. Jean Boyron (..1652-1653).

Jean Boyron, maître peintre, marié à Étiennette Piégay ou Prigay.

759. Laurent Lagneau (..1655-1657).

Laurent Lagneau, peintre, a fait en 1657 des peintures « en forme de tapisseries » dans la salle de la Conservation, à Lyon.

760. Claudine Brunand (..1655-1668).

Claudine Brunand, peintre et graveur.

761. Pierre de La Haye (1655-1689).

Pierre de La Haye, peintre, fils de Simon-Pierre de La Haye et de

Madeleine Vatel, sa femme, est né à Lyon et a été baptisé le 23 octobre 1655.

Il signait *P. Delahaye* et *Delahaye*.

Il a épousé : en premières noces, le 5 septembre 1676, Madeleine Cervelle ou Servet, et, en secondes noces, Marie Perrier. Il a eu plusieurs enfants.

762. Henri Verdier (..1655- † 1721).

Henri Verdier, peintre, signait *Verdier*.

Il a épousé Clémence Liquevet, dont il a eu deux enfants : Joachim et Lucrèce.

Il fut nommé le 2 février 1693 peintre ordinaire de la ville.

Il peignit à Lyon des portraits, entre autres les portraits du comte de Canaples et du duc de Villeroy. On cite de lui des vues de Lyon.

Il donna sa démission de peintre ordinaire de la ville, le 7 novembre 1721, et mourut pauvre peu de temps après.

763. Jean de La Valpillière (..1657-1658).

Jean de La Valpillière, peintre, a épousé Marie Gap.

764. François de La Haye (1657-1706).

François de La Haye, peintre, fils de Simon-Pierre de La Haye et de Madeleine Vatel, sa femme, est né à Lyon et a été baptisé le 9 septembre 1657.

Il signait *F. Delahaye* et *F. Delaye*.

Il a épousé Marguerite Charlet ou Charley, et a eu d'elle six enfants, nés de 1684 à 1703.

765. Pierre van Bloemen (1657-1719).

Pierre van Blœmen, surnommé Standaert, maître peintre, né à Anvers.

Il passa plusieurs années en Italie, et, à son retour, demeura à Lyon pendant quelque temps ; il y fut député des métiers en 1686.

Il peignait des batailles, des fêtes, des paysages, et signait ses tableaux du monogramme PVB.

766. Joseph Vivien (1657- † 1735).

Joseph Vivien, peintre, est né à Lyon en 1657.

Il partit jeune pour Paris, et fut élève de Le Brun. Il réussit dans la peinture au pastel.

Il fut conseiller de l'Académie royale de peinture.

Il mourut en 1735 à Bonn.

767. Joachim Liquerie (..1658-1660).

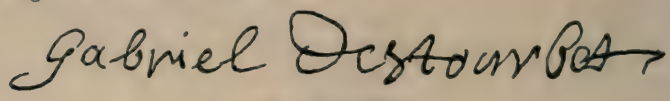
Joachim Liquerie, peintre, signait *Joachin Liquerie*.

Il a épousé Étiennette Pallasson, dont il a eu une fille en 1672.

768. Gabriel Destourbet (..1658-1672).

Gabriel Destourbet, de Tourbé ou Duturbet, maître peintre, a été député des peintres en 1672.

Il signait *Gabriel Destourbet.*



(4 juillet 1672.)

769. Claude III Audran (1658- † 1734).

Claude III Audran, peintre, fils de Germain Audran et de Jeanne Cizeron, sa femme, est né à Lyon et a été baptisé le 25 août 1658.

« Ledit jour (25 août 1658), j'ay baptisé Claude, fils de Germain Audran, mre graveur, et de Jeanne Ciseron, sa femme; parrain, Claude Audran, mre graveur; marraine, dam. Andrée François.

« (Signé :) Claude Audran, Andrée François, Prost [1]. »

Audran signait *Claude Audran.*

Il s'établit à Paris; il a peint des ornements et a fait des travaux de dorure. Il fut un des dessinateurs les plus renommés « pour les arabesques et les grotesques ».

Il fut peintre ordinaire du Roi.

Il est mort à Paris, le 28 mai 1734.

770. Gabriel Audran (1659- † 1740).

Gabriel Audran, peintre et sculpteur des bâtiments du Roi, fils de Germain Audran et de Jeanne Cizeron, sa femme, est né à Lyon et a été baptisé le 30 septembre 1659.

Il s'est établi à Paris et y était déjà en 1694. On le trouve dans les comptes avec le titre de « peintre et sculpteur des bastimens du Roy ».

Il est décédé à Paris, « en l'hostel royal des Gobelins », le 14 mars 1740.

771. Hyacinthe Rigaud (1659- † 1743).

Hyacinthe ou Jacinthe Rigaud, peintre d'histoire et de portrait, fils de Mathias Rigaud et de Maria Serra, sa femme, est né à Perpignan le 18 juillet 1659.

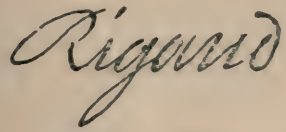
Il a habité à Lyon en 1679 et en 1680; il y était lié avec Hubert Vienno, le graveur, les Audran et les Jacquemin.

Il vint à Paris en 1681, fut reçu à l'Académie en 1700, devint professeur en 1710 et recteur en 1733.

[1] Archives de la ville de Lyon, Registre des baptêmes faits à l'église Saint-Nizier, à Lyon, dans les années 1657 à 1661.

Il épousa, en 1710, Marie-Élisabeth Gouy, veuve de Jean Le Juge, laquelle mourut le 16 mars 1743.

Il signait *Rigaud*.



(13 février 1679.)

Il est décédé à Paris le 29 décembre 1743.

772. Jean Marin (..1660- † 1670).

Jean Marin, peintre, né à Montpellier, s'est établi à Lyon et y a été inhumé le 3 novembre 1670.

773. Joachim Ier Liquevet (..1660-1690).

Joachim Ier Liquevet ou Lequevet, maître peintre, marié.

Il signait *Joachim Liqueuet*.

774. Marc Chabry (1660- † 1727).

Marc Chabry, peintre, sculpteur et architecte, a été peintre d'histoire et de portrait.

Il est né, en 1660, à Barbentane ou à Lyon.

Il a épousé, à Lyon, en 1684?, Marie-Andrée Blampignon, dont il a a eu plusieurs enfants [1].

Il a travaillé dans l'atelier de Puget et fut appelé par l'empereur Léopold Ier pour faire des travaux à Vienne.

Il est allé en Allemagne. Il revint s'établir à Lyon, qu'il n'a plus quitté.

Marc Chabry a fait principalement des ouvrages de sculpture; il fut nommé sculpteur ordinaire de la ville de Lyon, et portait le titre de sculpteur du Roi.

Chabry a fait un bas-relief représentant Louis XIV à cheval, qui fut placé au-dessus de l'entrée de l'hôtel de ville de Lyon. Il a laissé de nombreuses statues, et l'on cite de lui un Christ de buis, qui fut payé 2,000 livres.

L'ouvrage de peinture le plus important que nous connaissions de ce maître est la suite de six grands tableaux qu'il peignit en 1691 pour décorer le chœur de l'église de l'abbaye de Saint-Antoine de Viennois, dans le département de l'Isère. Chabry éleva le maître-autel de cette église et en fit les travaux de sculpture et de peinture [2].

[1] Un de ses enfants, Marc, a été sculpteur (..1731-1761).

[2] Les pièces relatives aux travaux de Marc Chabry dans l'église Saint-Antoine

Il signait *Marc Chabry*.

Il est décédé à Lyon, le 4 août 1727 [1].

775. Jean Duqueau (..1661).

Jean Duqueau, peintre, a été député des peintres en 1661.

776. Pierre-Paul Sevin (..1661-1693).

Pierre-Paul Sevin, peintre, fut nommé, le 8 janvier 1690, peintre ordinaire de la ville, et cette charge lui fut retirée après enquête et rapport.

Il peignait des ornements d'architecture, des festons, des fleurs et des fruits, des chiffres, etc., et prenait le titre de peintre du Roi.

Sevin quitta Lyon et vint s'établir à Paris.

777. Benoît Audran (1661- † 1721).

Benoît Audran, dessinateur, peintre et graveur au burin, fils de Germain Audran et de Jeanne Cizeron, sa femme, est né à Lyon, le 23 novembre 1661.

Il a été élève de Girard Audran, et fut reçu à l'Académie royale le 27 juillet 1709.

Il est décédé le 2 octobre 1721, dans la paroisse de Louzouer, près de Sens.

778. Charles Anthoinet (..1662).

Charles Anthoinet, maître peintre, marié à Catherine Chappelle.

779. Puis (..1662).

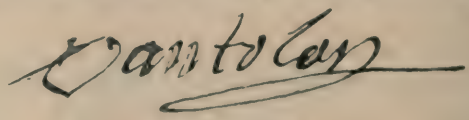
Puis, peintre, a fait des peintures de figures au Collége de la Trinité.

780. Sevin (..1662).

Sevin, peintre, frère de Pierre-Paul Sevin, a fait des peintures au Collége de la Trinité.

781. Pierre Vantolon (..1662-1677).

Pierre Vantolon ou Vantalon, maître peintre, signait *Vantolon*.



(28 juillet 1675.)

Il a épousé Anne Alix, dont il a eu au moins sept enfants.

de Viennois ont été publiées dans le volume de 1884 des procès-verbaux et des rapports de la Réunion des délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements à la Sorbonne, p. 237 à 246.

[1] Nous n'avons pas trouvé l'acte d'inhumation de Chabry. Il est mort à Lyon, suivant les uns, le 5 mai 1705; suivant les autres, le 4 août 1727. Voir notre notice des *Sculpteurs de Lyon*, p. 55.

Il était maître des métiers, en 1675, et a fait des peintures au Collége de la Trinité.

782. Luc Hulgal (..1664).

Luc Hulgal, maître peintre, « natif de Brabant en Flandres », s'est établi à Lyon. Il fut reçu *habitant* de cette ville, le 3 janvier 1664.

783. Lauverjat (..1664).

Lauverjat, peintre.

784. Claude Gerin (..1664-1666).

Claude Gerin, peintre, a épousé Marie Giron.

785. Christin Roseming (..1665-1666).

Christin Roseming, peintre, marié à Étiennette Riaillier.

786. Claude Liédot (..1665-1667).

Claude Liédot, peintre, marié à Marie Dubut.

787. Richard Charmetton (..1665-1689).

Richard Charmetton, maître peintre, a épousé : 1° Marie Du Sauzet, dont il a eu quatre fils, nés de 1666 à 1671 ; 2° Françoise George, dont il a eu une fille, en 1689.

Il a été député des peintres en 1672, et signait *R. Charmetton*.

788. Florentin Rambaud (..1666).

Florentin Rambaud, peintre, marié à Marguerite de Villars.

789. Michel Desrolles (..1666-1675).

Michel Desrolles ou Derolle, maître peintre, marié à Marguerite Gaudet.

790. Daniel Sarrabat (1666- † 1748).

Daniel Sarrabat, maître peintre, fils de Charles Sarrabat, horloger, et de Suzanne Thuret, sa femme, est né à Paris et a été baptisé le 10 octobre 1666.

Il a épousé Jeanne-Marie de Hainaut, dont il a eu plusieurs enfants.

Il alla à Rome, et s'établit à Lyon à son retour [1]. Il fut député des métiers en 1698.

Il fut élève de Pillement.

Sarrabat fut nommé agréé à l'Académie royale en 1703, et eut de la réputation comme dessinateur et peintre d'ornements.

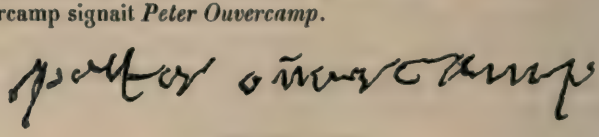
Il fut reçu pensionnaire à l'Hôtel-Dieu de Lyon en 1746, et y mourut en 1748.

791. Pierre Ouvercamp (..1665-1680).

[1] F. Artaud, qui a laissé des notes manuscrites sur les peintres de Lyon, a dit peu de chose de Sarrabat : « Sarrabat, peintre d'histoire, revenant de Rome, s'arrêta à Lyon pour le même motif que Vander Kable, pour boire. Il fit le portrait de M. Jousserand pressant une grappe de raisin dans un verre; il avait mis au bas : *Le jus se rend*. Ce portrait était fort beau. Il était à la place des Jacobins. »

Pierre Ouvercamp[1], peintre, a épousé, à Lyon, Antoinette Benoist. Sa fille, Sébastienne, devint la femme du peintre Jean Weenix.

Ouvercamp signait *Peter Ouvercamp*.



(28 juillet 1680.)

792. Marc-Antoine Fenoillet (..1667).

Marc Antoine Fenoillet, peintre, a épousé Isabeau Colet.

793. Antoine Vater (..1667).

Antoine Vater, peintre, marié à Claudine Jacquemin.

794. Vincent Charmeton (..1667-1670).

Vincent Charmeton, maître peintre, frère de Georges, a été marié. Son fils André fut aussi peintre.

795. François Mésier (..1668-1669).

François Mésier, peintre, a épousé Claudine Fontrobert.

Il signait *Fransois Mesier*.

796. Latour (..1668- † 1673).

Latour, peintre, a été inhumé le 26 mai 1673.

797. Claude Le Morel (..1669-1670).

Claude Le Morel, maître peintre, s'est marié à Lyon, le 3 juillet 1770.

798. André Charmeton (1670- † 1722).

André Charmeton, peintre, fils de Vincent, est né à Lyon en 1670.

Il a épousé Luce Marquis, dont il a eu un fils, Jean, qui fut peintre. Sa femme est morte en décembre 1702.

Charmeton est décédé à Lyon le 3 juillet 1722.

799. Louis Blanchet (..1672-1673).

Louis Blanchet, peintre, a épousé Louise Balley.

Il signait *L. Blanchet*.

800. Jacques Ruelle (..1672-1690).

Jacques Ruelle, maître peintre, signait *J. Ruelle*. Il a été député des peintres, en 1690.

Il a peint des tableaux pour les églises.

801. Benoît Puydamour (..1672- † 1706).

Benoît Puydamour, peintre et vitrier, a épousé, le 26 février 1672, Madeleine Ricard, dont il a eu plusieurs enfants.

Il est décédé à Lyon le 30 avril 1706.

802. Charles Viennot (1764- † 1706).

[1] Le nom est écrit aussi *Ourecan*.

Charles Viennot, peintre, fils de Hubert Viennot, maître graveur, et de Marguerite Marin, sa femme, est né à Lyon et a été baptisé le 3 juillet 1674.

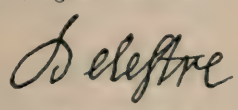
Il est décédé le 26 juillet 1706.

« Charles Viennot, peintre, aagé de trente-deux ans environ, décédé du jour d'hier, après avoir reçu tous ses sacrements, a esté inhumé cejourd'huy vingt-septiesme juillet mil sept cent six, dans la cave proche le cimetière, en présence des témoins soubsignez.

« (*Signé :*) Claude Viennot, G. Audran[1]. »

803. Nicolas Delestre (..1677-1692).

Nicolas Delestre, peintre, signait *Delestre*.



(13 février 1679.)

804. Émilian Huguenot (..1678-1686).

Émilian Huguenot, peintre, a épousé Jeanne Croset.

Il signait *Huguenot*.

805. Ferdinand Delamonce (1678- † 1753).

Ferdinand Delamonce, dessinateur, peintre et architecte, fils de Paul, premier peintre et premier architecte de l'Électeur de Bavière, est né à Munich, le 29 juin 1678. Il s'est établi à Lyon, après avoir fait un assez long séjour à Rome, et y est mort le 30 septembre 1753.

806. Jean-Baptiste Bouchet (..1680-1682).

Jean-Baptiste Bouchet, peintre, a épousé Pernette Bully.

Il signait *J. Bouchet*.

807. Adrian Lenoir (..1680-1683).

Adrian Lenoir, peintre, a épousé Anne Alix.

Il signait *Lenoir*.

808. Pierre-Louis Cretey (..1681-1688).

Pierre-Louis Cretey, peintre, a fait des peintures décoratives au couvent des Bénédictines de Saint-Pierre de 1684 à 1686. Il a peint des tableaux religieux.

Il signait *Cretey*.

809. Étienne Picard (..1682).

Étienne Picard, peintre, a épousé Marguerite Lafange.

[1] Archives de Lyon, Registre des baptêmes, mariages et sépultures faits dans l'église Sainte-Croix, à Lyon, dans les années 1705 à 1708.

Il signait *Picard.*

810. Philippe Buron (..1682-1690).

Philippe Buron, peintre, marié à Émeraude ou Émerentienne Rognard ou Rougnard.

Il signait *Buron.*

811. Sébastien Thomé (..1682-1693).

Sébastien Thomé, peintre, a épousé Marguerite Fresse, et a eu d'elle plusieurs enfants.

Il signait *Thomé.*

812. Étienne Mermain (..1683).

Étienne Mermain, marchand peintre, a épousé Gabrielle Royet.

813. Dominique Lapierre (..1683-1684).

Dominique Lapierre ou Lapayre, peintre, marié à Jeanne Faugé.

Il signait *D. Lapierre.*

814. Martin Le Melletier (..1683-1690).

Martin Le Melletier, peintre, signait *Martin Le Melletier* et *Le Melletier.*

Il a épousé Marthe Du Mortier ou Mortier, dont il a eu plusieurs enfants.

815. Jean Ier Pillement (..1684-1702).

Jean Ier Pillement, maître peintre, fils de Didier, peintre à Verdun, et de Marguerite Marie, sa femme.

Il a épousé à Lyon, le 1er février 1684, Françoise Tissot, dont il a eu plusieurs enfants.

Il signait *J. Pillement.*

816. Jean Revel (1684- † 1751).

Jean Revel, peintre, fils de Gabriel, peintre du Roi, est né à Paris le 6 août 1684.

Il s'est établi à Lyon en 1710. Élève de Le Brun, il était peintre d'histoire et de portrait, mais il s'est adonné principalement au dessin pour la fabrique de soieries. L'abbé Pernetti a dit de cet artiste : « Célèbre pour les dessins de la fabrique,... il les a portés au plus haut point de perfection (t. II, p. 349). » Revel a fait de la composition et de l'exécution de ces dessins un art particulier[1].

Il est décédé à Lyon le 5 décembre 1751.

817. Pierre Péronnet (..1687-1689).

Pierre Péronnet, peintre, signait *Peronnet.*

[1] « Sous la Régence existait aussi à Lyon le nommé Revel. Il venait de Dijon, ayant deux filles qui n'avaient entre elles deux qu'une paire de souliers. Il était pauvre; son père était collaborateur de Le Brun. Il avait du talent. Son fils, qui en avait peu, se fit dessinateur. » (F. Artaud, *Notes manuscrites.*)

Il a épousé Catherine Reverdier.

818. Antoine Bénard (..1687-1690).

Antoine Bénard ou Besnard, peintre, marié à Madeleine de Sainte-Colombe.

819. Mathieu Frary (..1688).

Mathieu Frary, peintre.

820. Bernard IV (..1688-1692).

Bernard IV, peintre.

821. Pierre d'Assier (..1688-1694).

Pierre d'Assier, peintre, a épousé Suzanne Pottet.

Il portait d'argent à trois couteaux d'azur emmanchés de gueules couchés en face l'un de l'autre et un chef de vair.

822. Dauphin (..1690).

Dauphin, peintre.

823. Jean Delamonce (..1690).

Jean Delamonce, peintre et architecte.

824. Michel Pey (..1690).

Michel Pey, maître peintre, a été député des peintres en 1690.

825. Antoine de Haynaut (..1690-1692).

Antoine de Haynaut, peintre, signait *A. Dehaynaut.*

Il a épousé Marie Taillard.

826. L. Borgard (..1690-1693).

L. Borgard, peintre.

827. Toussaint Cuvillier (..1691).

Toussaint Cuvillier, peintre.

828. Simon de Masso (..1691-1693).

Simon de Masso, peintre, fils de Michel de Masso le graveur.

829. Charles Grandon (1691- † 1762).

Charles Grandon, peintre, est né vers 1691.

Il a épousé : en premières noces, Marie Bidaud; en secondes noces, le 2 mai 1746, Anne Guinand, dont il a eu trois enfants, nés de 1749 à 1754.

Il signait *Grandon l'aîné* et *Grandon.*

Il fut nommé, le 23 janvier 1749, peintre ordinaire de la ville de Lyon, en remplacement de Joachim Verdier.

Il fut le maître de Greuze.

Il reçut du Consulat, en 1751, 3,500 livres pour 91 petits portraits des prévôts, des marchands et des échevins peints à l'huile sur vélin.

Il demeurait dans la rue Neuve.

Il mourut à Lyon le 8 février 1762.

830. Petit Jean III (..1692-1695).

Petit Jean III, dit Ancelin, peintre.

831. Jean Dubois (..1693-1697).

Jean Dubois, peintre.

832. Adrien Manglard (1695- † 1760).

Adrien Manglard ou Manglart, peintre de marine et de paysage et graveur à l'eau-forte, est né à Lyon le 10 mars 1695.

Il fut reçu à l'Académie royale en 1736.

Il passa une grande partie de sa vie en Italie, et fut membre de l'Académie de Saint-Luc à Rome. Il a surtout excellé à peindre des marines.

Il fut le maître de Claude-Joseph Vernet.

Il est décédé à Rome le 1er août 1760.

DIX-HUITIÈME SIÈCLE

833. Jean-Onufre-Philippe Cretey (dix-huitième siècle).

Jean-Onufre-Philippe Cretey, peintre et graveur, a travaillé en Italie et en France. Il a peint à Lyon des tableaux religieux.

834. Laurent Cars (1699 ou 1700- † 1771).

Laurent Cars, peintre d'histoire et graveur, fils de Jean-François Cars et de Marie Barbery, sa femme, est né à Lyon en 1699 ou en 1700.

Il fut graveur du Roi et conseiller de l'Académie royale de peinture.

Il s'était établi à Paris, et est mort dans cette ville, le 14 avril 1771.

Cars a gravé les ouvrages de peintres du dix-huitième siècle, de Watteau, de Chardin, de Lemoine, etc.

Il signait *Cars*.

835. Philippe Pillement (..1700-1704).

Philippe Pillement, maître peintre.

836. Jean Charmeton (1701-1742).

Jean Charmeton, dessinateur et peintre, fils d'André Charmeton et de Luce Marquis, sa femme, est né à Lyon en 1701.

Il s'est établi à Paris, et y épousa, le 4 juin 1742, Anne Bauchet.

837. Jean-Charles Frontier (1701- † 1763).

Jean-Charles Frontier, peintre, est né le 22 août 1701.

Il s'établit à Lyon en 1744, et mourut dans cette ville, le 2 septembre 1763.

Il fut reçu, le 30 juillet 1744, à l'Académie royale de peinture; il y devint adjoint à professeur, et fut peintre ordinaire du Roi.

Lors du projet d'établissement d'une école de dessin à Lyon [1], l'Acadé-

[1] C'est l'entreprise dont l'abbé Antoine Lacroix avait été le promoteur. Voir L. Charvet, *les Origines de l'enseignement public des arts du dessin à Lyon*, 1878.

mie royale, avertie par Frontier, nomma celui-ci, le 29 janvier 1757, « pour gouverner et conduire l'École académique de la ville de Lion, sous sa direction (de l'Académie) ».

Frontier a été le maître de J. J. de Boissieu.

838. Pierre-Charles Trémolières (1703- † 1739).

Pierre-Charles Trémolières, peintre et graveur, est né à Cholet en 1703. Il a été élève de Jean-Baptiste Vanloo et est allé en Italie. A son retour, il s'arrêta à Lyon et y resta plusieurs années.

Il fut reçu à l'Académie en 1737.

Il a peint des sujets religieux et a fait des cartons pour les tapisseries des Gobelins.

Son dessin est large, sa couleur claire et son style un peu maniéré.

Trémolières est mort à Paris en 1739.

839. Chrétien Rotter (..1704).

Chrétien Rotter, peintre.

840. Hubert Lalouette (..1704-1711).

Hubert Lalouette, peintre, signait *Hubert Lalouette.*

Il a épousé Marie Rousset.

841. Pierre Lallemant (..1705-1708).

Pierre Lallemant, peintre, signait *P. Lalemant.*

842. Pierre II Martin (..1706-1708).

Pierre II Martin, peintre, a épousé Andrée Bibost.

Il signait *Pre Martin.*

843. Michel Lamoureux (..1706-1727).

Michel Lamoureux, peintre, a épousé Françoise Cruzieu. Il signait *Lamoureux.*

844. Donat Nonnotte (1707- † 1785).

Donat Nonnotte, peintre, né à Besancon le 10 janvier 1707, fut élève de Lemoine, et fut peintre d'histoire et de portrait.

Il fut peintre du Roi et fut reçu à l'Académie royale de peinture en 1741.

Il fut nommé, le 24 décembre 1765, peintre ordinaire de la ville de Lyon, et fut un des directeurs et professeurs de l'École académique de dessin de la ville.

Le Consulat le chargea, en plusieurs occasions, de faire des projets de décorations et des peintures pour des fêtes publiques.

Il décéda à Lyon le 5 février 1785.

845. Pierre Troullieu (..1708-1710).

Pierre Troullieu, peintre, a épousé Claudine Du Mily.

846. Pierre Renaud (..1708-1729).

Pierre Renaud, peintre. Signait *Renaud.*

847. Rousset-Nicolet (..1712).

Rousset-Nicolet, peintre.

848. Robert Durannelle (..1715- † avant 1725).

Robert Durannelle, peintre.

849. Jacques-Charles Dutillieu (1718- † 1782).

Jacques-Charles Dutillieu, peintre de fleurs, est né à Paris en 1718. Il a travaillé comme peintre pour le Roi et pour la cour. A la suite de la crise qui fut déterminée par la succession d'Autriche, il entra dans l'industrie et devint fabricant d'étoffes d'or, d'argent et de soie, à Lyon.

Il mourut dans cette ville en 1782.

850. Ernou (..1720-1739).

Ernou, qui était connu sous le nom de « le chevalier Ernou », était originaire de l'Anjou et paraît avoir été établi à Angers. Il était peintre, peignant le portrait et des sujets de piété. Ernou a fait à Lyon, vers 1730, un assez long séjour; il y a peint des portraits.

851. Joachim Verdier (..1721- † 1749).

Joachim Verdier, peintre, fils de Henri Verdier et de Clémence Liquevet, sa femme, est né à Lyon.

Il fut nommé, le 7 novembre 1721, peintre ordinaire de la ville de Lyon, en remplacement de son père.

Il a fait de nombreux portraits.

Il est décédé à Lyon le 15 janvier 1749.

852. Jacques-Irénée Grandon (1723- † 1763).

Jacques-Irénée Grandon, peintre, fils de Jean Grandon, né à Lyon en 1723, épousa à Lyon, le 16 novembre 1745, Benoîte Toupet, dont il a eu cinq enfants. Sa fille aînée, Jeanne-Marie, née en septembre 1746, épousa Grétry.

Grandon mourut à Lyon le 23 octobre 1763.

853. Philippe de La Salle (1723- † 1804).

Philippe de La Salle est né à Seyssel, le 23 septembre 1723, et est mort à Lyon, le 27 février 1804.

Ingénieur, mécanicien et fabricant d'étoffes de soie, il a été aussi peintre et dessinateur pour la fabrique de soieries. Il a été élève de Sarrabat; il a introduit le plus souvent dans ses compositions des paysages, des oiseaux, des fleurs et des fruits. Il est resté le plus célèbre des dessinateurs et des fabricants de Lyon.

854. Cardon (..1724-1727).

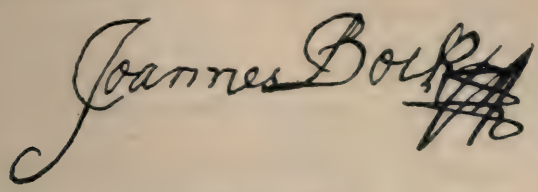
Cardon, peintre.

855. Jean Bock (..1724-1756).

Jean Bock, peintre, était fils de Georges Bock, « officier des troupes militaires du Roy de Prusse », et de Dorothée von Aboiken, sa femme. Il

épousa à Lyon, le 1er mai 1725, Jeanne Alleyné, veuve de Robert Duranelle, peintre.

Il signait *Joannes Bock* et *Jean Bock*.



(1er mai 1725.)

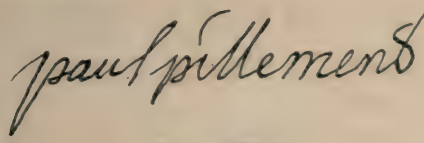
856. Sarrabat fils (..1725-1730).

Sarrabat, peintre, fils de Daniel Sarrabat et de Jeanne-Marie de Haynaut, sa femme.

857. Paul Pillement (..1725-1732).

Paul Pillement, dessinateur et peintre, fils de Jean Ier Pillement et de Françoise Tissot, sa femme, a épousé, à Lyon, le 3 juin 1727, Anne Astier, veuve de Jean-Joseph Ferraire. Il a eu d'elle plusieurs enfants, entre autres, en 1728, Jean-Baptiste, qui fut peintre du roi de Pologne. Paul Pillement a été un très-habile ornemaniste.

Il signait *Paul Pillement*.



(3 juin 1727.)

858. Mariège (..1726-1728).

Mariège, peintre de décors.

859. Abraham Renaud (..1727-1730).

Abraham Renaud, peintre, a été marié à Marie Reverdy.

Il signait *Abraham Renaud*.

860. François Péronnet (..1727-1751).

François Péronnet, peintre.

861. Pierre de Masso (dix-huitième siècle).

Pierre de Masso, peintre, a fait des tableaux d'histoire et des portraits.

862. Jean-Baptiste II Pillement (1728- † 1808).

Jean-Baptiste II Pillement, peintre et dessinateur, fils de Paul Pillement et de Anne Astier, sa femme, est né à Lyon le 24 mai 1728. Il épousa à Lyon, le 5 avril 1768, Marie Julien, et eut d'elle plusieurs enfants, parmi lesquels un fils, Victor, qui fut peintre.

Jean-Baptiste Pillement est connu surtout par ses dessins de paysages et de marines faits à la plume ou lavés à la sépia. Il fut peintre du roi de Pologne et de la reine de France.

Il est décédé le 25 avril 1808.

Il signait *Jean Pillement.*

863. Jacques-Joseph Guillain (..1733-1735).

Jacques-Joseph Guillain, peintre sur faïence, signait *Guillain.*

864. Pierre Cogell (1734- † 1812).

Pierre Cogell, peintre, né à Stockholm en 1734, signait *Cogel.*

Il vint à Lyon en 1764 et fut nommé, le 5 janvier 1779, peintre ordinaire de la ville de Lyon, grâce à la protection de la Reine; il fut professeur à l'école de dessin.

Il mourut le 20 janvier 1812.

865. Jean-Jacques de Boissieu (1736- † 1810).

Jean-Jacques de Boissieu, peintre, dessinateur et graveur à l'eau-forte, est né à Lyon le 30 novembre 1736; il était fils de Louis-Jacques de Boissieu et de Antoinette Vitalis, sa femme.

Il fut élève de Jean-Charles Frontier, et se rendit à Paris en 1760. Protégé par le duc de La Rochefoucauld, il accompagna celui-ci en Italie en 1765. Il revint à Lyon et ne fit plus, à raison du mauvais état de sa santé, que dessiner et graver.

Il épousa à Lyon, le 20 avril 1773, Anne-Roch de Valous, de laquelle il eut un fils.

Il mourut à Lyon le 1er mars 1810.

866. Martin II (..1740-1744).

Martin II, peintre, signait *Martin.*

Il a fait des peintures pour le Consulat de Lyon.

867. Louis-Jean Desprez (1740- † 1804).

Louis-Jean Desprez, peintre, né à Lyon en 1740, fut peintre d'histoire, de batailles et de décorations.

Il visita l'Italie, et fut attaché à la Cour de Gustave III, roi de Suède, comme peintre et architecte.

Il est mort à Stockholm en 1810.

868. Joseph Bournes (1740- † 1808).

Joseph Bournes, dessinateur et peintre, est né à Lyon en 1740.

Il a peint des portraits, des paysages et des fleurs, et a été un des bons dessinateurs pour la fabrique de soieries.

869. Pierre-Genis Grandon (..1741-1742).

Pierre-Genis Grandon, peintre.

870. Charles Double (..1744-1746).

Charles Double, dit Cruche, peintre.

871. Joseph Audibert (..1745-1749).

Joseph Audibert, peintre, signait *Audibert*.

Il a épousé à Lyon, le 26 janvier 1746, Anne Valery.

Il était fils de Melchior Audibert, patron de vaisseau à Marseille, et de Marguerite Rousseau, sa femme.

Il a peint en 1748 et en 1749 les ornements et les décors de la salle de spectacle de Nîmes.

872. Edme-Jean-Baptiste Douet (..1745-1760).

Edme-Jean-Baptiste Douet [1], dessinateur et peintre de fleurs, né à Paris, a été élève de Jean-Baptiste Monnoyer. Son nom est écrit souvent Douay ou Douait, mais le peintre a toujours signé *Douet*.

Douet s'est adonné à la peinture des fleurs, et c'est lui qui a introduit la fleur naturelle dans la composition des dessins pour les étoffes. Son dessin est précis et ferme.

Douet se présenta à l'Académie royale de peinture, fut agréé le 26 novembre 1757, mais ne paraît pas avoir été reçu.

873. Jean-Pierre-Xavier Bidauld (1745- † 1813).

Jean-Pierre-Xavier Bidauld, peintre et graveur, est né à Carpentras en 1745. Il a passé toute sa vie à Lyon, peignant des paysages, des oiseaux et des fleurs. Ses ouvrages se distinguent par leur charme et leur fini.

Bidault est mort à Lyon en 1813.

874. Bérardier aîné (..1746-1750).

Bérardier aîné, peintre.

875. Pignol (..1747-1751).

Pignol, peintre.

876. Jean-Julien Bondonnot (..1748-1751).

Jean-Julien Bondonnot, peintre sur faïence, a épousé Benoîte Bailly. Il signait *Bondono*.

877. Joseph-Gaspard Picard (1748- † 1818).

Joseph-Gaspard Picard, dessinateur et peintre, est né à Louhans en 1748. Il a été dessinateur pour la fabrique d'étoffes de soie à Lyon, particulièrement habile à composer des ornements tourmentés, des chimères, des figures grotesques, etc., qui furent à la mode pendant quelque temps.

Il mourut à Paris en 1818.

878. Joachim II Liquevet (..1750-1751).

Joachim II Liquevet, peintre.

879. Ringuet (..1750-1760).

Ringuet, dessinateur, peintre et fabricant d'étoffes de soie.

[1] Le nom est écrit souvent Douay, Douait ou Douey, mais le peintre a toujours signé *Douet*.

880. Alexis Grognard (1751- † 1840).

Alexis Grognard, peintre, élève de Nonnotte, fut aussi élève de Joseph-Marie Vien à Rome. Il revint de Rome en 1778, et fut nommé, le 26 octobre 1778, peintre ordinaire de la ville de Lyon. Il fut révoqué, en janvier 1779, au profit de Cogell, dont la Reine avait ordonné la nomination.

Il fut professeur de peinture à l'École spéciale de dessin, et, plus tard, à l'École des beaux-arts de Lyon.

Il était fils d'Antoine Grognard, fabricant d'étoffes d'or, d'argent et de soie, et de Éléonore Ganin, sa femme; il est né à Lyon en 1751, et est mort dans cette ville en 1840.

Il signait *Grognard.*

881. Pierre-Toussaint Déchazelle (1752- † 1833).

Pierre-Toussaint Déchazelle, peintre de fleurs, est né à Lyon, le 1er novembre 1752.

Il fut élève de Nonnotte et de Douay, et fut également réputé comme dessinateur pour la fabrique, comme peintre et comme fabricant d'étoffes de soie.

Il est mort le 15 décembre 1833.

882. Antoine Berjon (1754- † 1843).

Antoine Berjon, peintre de fleurs et de nature morte, est né à Lyon en 1754. Il fut élève de Perrache, et devint professeur de peinture de fleurs à l'École de Lyon. Il avait au plus haut degré le sentiment de la forme, et son faire était large.

Berjon est mort à Lyon en 1843.

883. Jean-Antoine Morand (..1755-1768).

Jean-Antoine Morand, architecte et peintre.

884. Henri Chabry (..1760-1761).

Henri Chabry, peintre, a épousé Jeanne Chapoton en 1761. Il signait *Henry Chabry.*

885. Villionne père (..1760-1772).

Villionne père, peintre et professeur à l'École de dessin.

886. Ménil (..1761).

Ménil, peintre, a fait des peintures à l'hôtel de ville.

887. Marie-Gabrielle Capet (1762- † 1818).

Marie-Gabrielle Capet, peintre, est née en 1762 à Lyon et est décédée à Paris le 1er novembre 1818.

888. Philippe-Auguste Hennequin (1762- † 1833).

Philippe-Auguste Hennequin, peintre d'histoire et sculpteur, fils de Gilles-Jean Hennequin, marchand fabricant, et de Catherine Simon, sa femme, est né à Lyon le 38 août 1762.

Il est mort en mai 1833.

889. Fleury Épinat (1764- † 1830).

Fleury Épinat, peintre d'histoire et de paysage, est né à Montbrison le 22 août 1764. Il fut élève de David.

Il est mort à Lyon le 7 juin 1830.

890. Blanchet (..1765-1768).

Blanchet, peintre, a travaillé à l'hôtel de ville.

891. Étienne-Louis Advissent (1767- † 1831).

Étienne-Louis Advissent, peintre d'animaux et de genre, est né à Lyon en 1767 et est mort à Marseille en 1831.

892. Antoine Dubost (1769- † 1825).

Antoine Dubost, peintre d'histoire et de chevaux, est né à Lyon le 16 juillet 1769 et est mort à Paris le 6 septembre 1825.

893. Pierre-Nicolas Wéry (1770- † 1827).

Pierre-Nicolas Wéry, peintre de paysage, est né à Paris en 1770 et est mort à Lyon en 1827.

894. Michel Grobon (1770- † 1853).

Michel Grobon, peintre de genre et de paysage, graveur, est né à Lyon en 1770. Il fut élève de Prudhon, et est un des meilleurs peintres lyonnais du premier quart du dix-neuvième siècle.

895. Donat Miller (..1771).

Donat Miller, peintre, signait *Donat Miller*.

896. Adrien Lalande (..1775).

Adrien Lalande, peintre.

897. Gonichon (1775-1782).

Gonichon, peintre et professeur à l'École de dessin.

898. Marius-François Granet (1775- † 1849).

Marius-François Granet, peintre de paysages et d'intérieurs, est né à Aix en Provence en 1775.

Il fut élève de David et de Grobon. Il a travaillé à Lyon pendant un assez long temps, alla s'établir à Paris et devint membre de l'Institut.

Il est mort le 21 novembre 1849.

899. Pierre Revoil (1776- † 1842).

Pierre Revoil, peintre d'histoire et de genre, est né à Lyon le 13 juin 1776.

Il fut élève de Grognard, de Gonichon et de David. Il devint professeur à l'École de Lyon et correspondant de l'Institut. Il a été un des bons peintres de l'école lyonnaise.

Il est mort à Paris le 19 mars 1842.

900. Fleury Richard (1777- † 1852).

Fleury Richard, peintre de genre et de paysage, est né à Lyon le 23 février 1777.

Il fut élève de Grognard et de David; il dut sa réputation à ses tableaux de genre et reçut le titre de peintre de l'Empereur. Il fut correspondant de l'Institut.

Il est mort à Lyon le 14 mars 1852.

901. Brenet (..1784).

Brenet, peintre.

902. Devarenne (..1784-1806).

Devarenne, peintre et professeur à l'École de dessin.

903. Villionne fils (..1785-1790).

Villionne fils, peintre et professeur à l'École de dessin.

904. Lambert Verney (..1787).

Lambert Verney, peintre.

905. Nicolas Keller (..1788-1790).

Nicolas Keller, peintre en décors.

906. Étienne Fayard (..1789).

Étienne Fayard, peintre.

907. Jean-Antoine Verzier (..1789).

Jean-Antoine Verzier, peintre.

908. Antoine Lanlia (..1789-1790).

Antoine Lanlia, peintre.

909. Jean-Marie Jacomin (1789- † 1858).

Jean-Marie Jacomin, peintre de portraits, est né en 1789 et est mort en 1858.

910. Étienne Rey (1789- † 1867).

Étienne Rey, peintre, est né à Lyon le 28 janvier 1789. Élève de Pillement et de Cogell, il fut professeur à l'École de Lyon. Il est mort à Lyon le 12 janvier 1867.

911. Augustin Thierriat (1789- † 1870).

Augustin Thierriat, peintre de fleurs, est né à Lyon le 10 mars 1789.

Il fut dessinateur pour la fabrique de soieries et devint professeur à l'École des beaux-arts.

Il est décédé à Lyon le 13 avril 1870.

912. Georges Remy (..1790).

Georges Remy, peintre.

913. Jean-François Bony (..1790- † 1825?).

Jean-François Bony, peintre, est né à Givors.

Il a été dessinateur pour la fabrique de soieries et fabricant d'étoffes façonnées. Peintre de fleurs, il a été professeur à l'École de dessin. Il fut un des meilleurs dessinateurs de la fabrique de soieries.

Bony est mort à Paris vers 1825.

914. Hennequin III (..1794).

Hennequin III, peintre.

915. Marie-Antoinette-Victoire Petitjean (1794- † 1832).

Marie-Antoinette-Victoire Petitjean, fille de Jean-Louis Trimolet, dessinateur pour les broderies, est née à Lyon le 26 janvier 1794.

Élève de Grognard et d'Anthelme Trimolet, elle a peint des sujets religieux et des portraits.

Elle est morte le 12 novembre 1832.

916. Victor Orsel (1795- † 1850).

Victor Orsel est né à Oullins, près de Lyon, en mai 1795.

Il fut élève de Revoil et de Guérin, et fit ensuite d'assez longues études à Rome.

Il s'est adonné à la peinture des sujets religieux, ainsi qu'à la peinture murale.

Il est mort à Paris le 1er novembre 1850.

917. Claude Bonnefond (1796- † 1860).

Claude Bonnefond, peintre d'histoire, de genre et de portraits, est né à la Croix-Rousse le 7 germinal an IV (27 mars 1796).

Il fut directeur de l'École des beaux-arts de Lyon et correspondant de l'Institut.

Il est mort à Lyon le 27 juin 1860.

918. Michel-Philibert Genod (1796- † 1862).

Michel-Philibert Genod, peintre d'histoire et de genre, est né à Lyon en 1796, et est mort à Lyon le 25 juillet 1862.

Il fut professeur à l'École des beaux-arts de Lyon.

919. Jean-Marie Régnier (1796- † 1865).

Jean-Marie Régnier, peintre de portraits, est né en 1796.

Il fut élève de Revoil et de Berjon, et acquit une certaine célébrité comme peintre en miniature.

920. Anthelme-Claude-Honoré Trimolet (1798- † 1866).

Anthelme-Claude-Honoré Trimolet, peintre de genre et de portraits, est né à Lyon le 16 mai 1798.

Il fut élève de Revoil.

Il est mort en 1866 [1].

[1] Il a été fait un médaillon de bronze modelé à l'effigie d'Anthelme Trimolet et un autre à l'effigie de sa femme.

ENLUMINEURS

QUATORZIÈME SIÈCLE

921. Jacquemin (..1340).
Jacquemin, « illumineur ».
922. Galotolon (..1346-1352).
Galotolon ou Galotelon, *illuminator, illuminator librorum.*
923. Jean (..1348-1255).
Jean, « illumineur ».
924. Huguenin (..1361).
Huguenin (Hugonin), « illumineur » et écrivain.
925. Hennequin I (..1377).
Hennequin I, « illumineur ».
926. Janson Réal (..1377-1385).
Janson (Janczon) Réal ou Réyal, maître illumineur et écrivain.
927. Humbert Bonté (..1380-1386).
Humbert Bonté, maître illumineur et écrivain.
(Un autre Humbert Bonté, Humbert II, « escrivanz de forme », vivait à Lyon de 1406 à 1458.)
928. Pierre I (..1381-1385).
Maître Pierre, « qui feit les livres », illumineur.
929. Jean Ducret (..1381-1385).
Jean Ducret, maître écrivain et illumineur.
930. Humbert Pipin (..1382-1387).
Humbert Pipin, « écrivan » et illumineur.
931. Guyot (..1385-1388).
Guyot, maître écrivain et illumineur.
932. Janin de Verdon (..1385-1418).
Janin de Verdon, maître illumineur et écrivain.
933. Geoffrey I (..1387-1398).
Geoffrey I (Joffrey), enlumineur.
Il y avait à la même époque, à Dijon, un enlumineur du même nom.
934. Étienne III (..1399).
Étienne ou Tiénent, illumineur.

QUINZIÈME SIÈCLE

935. Jean Hortart (..1412-1463).

Jean ou Janin Hortart dit d'Écosse, appelé souvent Jean ou Janin l'enlumineur, était maître peintre, enlumineur, verrier et brodeur.

Il a été maître peintre de l'église Saint-Jean.

Il demeurait dans la rue Notre-Dame du Palais.

936. Yvonnet Le Breton (..1413-1418).

Yvonnet Le Breton, maître écrivain et enlumineur.

937. Guillaume (..1417-1427).

Guillaume ou Guillaume de Lyon, enlumineur, a travaillé à Dijon.

938. Yves (..1420-1423).

Yves, écrivain et enlumineur.

939. Mathieu Le Roux (..1428-1457).

Le nom est écrit Le Roux, Le Roz, Roz et Ruffi.

Mathieu Le Roux, « maistre illumineur de livres », a été marié et a eu un fils, Jean, qui fut aussi illumineur de livres.

940. Thierry (..1432-1450).

Thierry, enlumineur, Flamand.

941. Antoine I Bonté (1442- † 1473).

Antoine I Bonté, écrivain et illumineur.

942. Johannès (..1442-1444).

Johannès, écrivain de forme et enlumineur.

943. Jean Le Roux (..1444-1472).

Jean Le Roux, Rouz, Le Roz ou Roz, enlumineur, était fils de Mathieu.

944. Pierre Ier Bonté (..1459-1499).

Pierre Ier Bonté ou Bontet, écrivain de forme et illumineur, demeurait dans la rue de Bourgneuf.

Il a quitté Lyon en 1499.

945. Antoine II Bonté (..1469-1474).

Antoine II Bonté, écrivain et illumineur.

946. Henri (..1471-1479).

Henri, maître écrivain et enlumineur.

947. Jacques Ier Le Roux (..1472-1475).

Jacques Ier Le Roux ou Roz, écrivain et enlumineur.

948. Bertrand Vanier (. 1472- † de 1500 à 1510).

Bertrand Vanier, Vanyer ou Vannier, illumineur, a été marié et a eu un fils, Pierre.

Il demeurait dans la rue Saint-Vincent.

949. Georges Jarsaillon (..1475-1503).

Georges Jarsaillon, écrivain et enlumineur de livres, est presque toujours désigné par son prénom : « maistre George l'escripvain ».

Il était « natif d'Ambert en Auvergne ».

Il a épousé Jeanne Dedorin, « escripvayne ».

Il demeurait dans la rue Mercière.

950. Étienne IV (..1476-1485).

Étienne IV, maître enlumineur.

951. Étienne Joly (..1478-1488).

Étienne Joly ou Jolly, illumineur.

952. Guillaume Suyrat (..1480-1485).

Guillaume Suyrat, illumineur.

953. Guillaume Choard (..1482-1492).

Guillaume Choard, illumineur de livres.

954. Michel (..1490-1493).

Michel, maître enlumineur.

955. Jeanne Dedorin (..1493-1503).

Jeanne Dedorin, « escripvayne » et « illuminèse », appelée souvent « la grosse Jane », a été mariée à Georges Jarsaillon.

956. Jean IV (..1493-1503).

Jean IV, illumineur, demeurait dans la rue Buisson.

957. Pierre de Limoges (..1493-1507).

Pierre de Limoges, illumineur, demeurait dans la rue Mercière.

958. Pierre Vanier (..1493-1547).

Pierre Vanier, Vanyer ou Vannier, dit Bertrand, maître peintre, illumineur et écrivain.

Il était fils de Bertrand et signait *Pierre Vanyer*.

Il a travaillé de son métier d'enlumineur, lors de l'entrée de la reine Éléonore, en 1533[1].

Il a demeuré dans la grande rue de l'Hôpital et dans la rue Noire.

959. Jean Bourgeois (..1494-1499).

Jean ou Johannès Bourgeois ou Bourgois, peintre et enlumineur, a été marié.

960. Jean II Bonté (..1496-1497).

Jean II Bonté, enlumineur.

961. Michiel Favre (1496- † 1512).

[1] On conserve, aux archives de la ville de Lyon, en manuscrit (sur parchemin), « l'ordonnance faicte touchant le garbeau de la ville de Lyon... pour les marchans grossiers, espiciers et appothicquères ». Ce manuscrit, écrit vers 1519, contient en frontispice une *histoire* peinte, qui est probablement l'ouvrage de Pierre Vanier.

Michiel Favre ou Faure, enlumineur.

962. Louis Chevalier (..1497-1499).

Louis Chevalier, enlumineur.

SEIZIÈME SIÈCLE

963. Jean Rion (..1502-1524).

Jean Rion ou Ryon, illumineur, était fils de Jean Rion, tisserand.

964. Jean Pingault (..1512-1516).

Jean Pingault, écrivain et illumineur, a été employé par le Consulat, lors de l'entrée de François Ier, en 1515, et de l'entrée de la reine Claude, en 1516.

965. François Ier (..1520-1523).

François Ier, maître enlumineur.

966. Pierre IX (..1526-1539).

Pierre IX, maître enlumineur.

967. Pierre Marchant (..1536-1565).

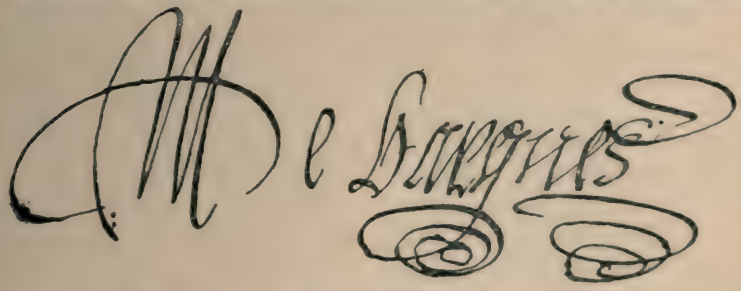
Pierre Marchant, illumineur.

968. Pierre de Fougères (..1542-1546).

Pierre de Fougères ou de Fougières, enlumineur.

969. Michel de Bargues (..1560-1568).

Michel de Bargues, enlumineur (*helemynier*), signait *M. de Bargues*.



(Juillet 1567.)

Il a travaillé, en 1564, pour l'entrée de Charles IX.

970. Martial de Bargues (..1567-1573).

Martial de Bargues, enlumineur.

971. Rambert Badoy (..1582-1616).

Rambert Badoy, maître illumineur et peintre, signait *R. Badoy*.

Il a épousé Claude Artaud, dont il a eu plusieurs enfants.

Il a dessiné et enluminé les ornements des feuilles des *Syndicats* pour le Consulat.

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

972. Barthélemy DE BARGUES (..1603-1608).

Barthélemy de Bargues, maître illumineur et joueur d'instruments, a épousé Sire Gès, dont il a eu plusieurs enfants.

Il demeurait dans la rue Ferrandière, à la Clef d'or.

973. Antoine BADOY (..1614-1615).

Antoine Badoy, enlumineur, fils de Rambert, a enluminé les ornements des feuilles des *Syndicats* pour le Consulat.

974. Étienne BADOY (..1625-1628).

Étienne Badoy, illumineur, signait *Estienne Badoy*.

975. Louis PINCHART (..1628-1663).

Louis Pinchart, enlumineur et imprimeur en taille-douce, signait *Pinchart* et *Louis Pinchart*.

Il a épousé : en premières noces, Madeleine Buisson, dont il a eu une fille, et, en secondes noces, Guye Jolly, dont il a eu un fils.

976. Jacques BERTHEMON (..1633).

Jacques Berthemon, maître « illumineur d'images », a épousé Marguerite Coune.

977. François AUBERT (..1638-1642).

François Aubert, maître enlumineur.

978. François BÉREIX (..1647-1651).

François Béreix ou Bérel, enlumineur, a épousé Claudine Badet, et a eu d'elle plusieurs enfants.

979. Gaspard MARESCHAL (..1650).

Gaspard Maréchal, enlumineur.

980. Claude BERET (..1664-1667).

Claude Beret, enlumineur.

981. Jean FILY (..1664-1667).

Jean Fily, enlumineur.

982. Nicolas LEBLOND (..1667-1682).

Nicolas Leblond, maître enlumineur, a épousé Antoinette Lottier.

983. Jean HUSSON (..1668-1674).

Jean Husson, enlumineur, a épousé Anne Fendistoc.

Il signait *Jan Husson*.

984. Claude LUGNIEU (..1676-1677).

Claude Lugnieu, enlumineur, signait *Lugnieu ;* il a épousé Catherine Binet.

Natalis ROXDOT,
Membre non résident du Comité.

NOMS DES MAITRES
QUI SONT CITÉS DANS LE PRÉCÉDENT TRAVAIL [1].

Abondio (Antoine), 607.
Abraham, Habraam ou Alebrant, 48.
Abraham ou Habraam de Nimègue, voir Nimègue (Abraham de).
Adam (François), 273.
Adam (Mathieu), voir Martin (Mathieu).
Adam (Maître), voir Favre (Adam).
Adar (Jean), 472.
Advissent (Étienne-Louis), 891.
Alebrant d'Alemaingne, voir Abraham.
Alexis, 100.
Alexis (Antoine), 214.
Alibert (Noël), 269.
Alix ou Ally (Benoît), 459.
Ambrellin (Hans), 620.
Ancelin (Petit Jean III dit), voir Petit Jean III.
André I, 30.
André II, 82.
Angel (Louis), 626.
Annegris (Tours), 386.
Annequin (Jean), voir Le Grenu (Jean).
Anthoine (Melchior), 328.
Anthoinet (Charles), 778.
Antoine I, 195.
Antoine II, 489.
Antoine de Bourgoigne, voir Bourgoigne (Antoine de).
Anvers (Beaudoin d'), 283.
Anvers (Gautier d'), 396.
Anvers (Mathieu d'), 199.
Arande (Thomas), 466.
Arbon (Joseph), 666.
Arnaud, 387.
Arnaud de Provence, voir Provence (Arnaud de).
Arnuaud (Michiel), 592.
Arvieu (Bernard), 584.
Aslein (Jean), 719.
Assier (Adrian d'), 709.
Assier (Pierre d'), 821.
Atier ou Hatier (Jean-François), 609.
Atier ou Hatier (Pierre), 610.
Aubenas (Pierre d'), voir Paix (Pierre de).
Aubert I ou Audebert, 46.
Aubert II, 645.
Aubert (François), 977.
Aubert (Jean), 642.
Aubertin (Étienne), 672.
Audebert, voir Aubert I.
Audibert (Joseph), 871.
Audran (Benoît), 777.
Audran (Claude I), 723.
Audran (Claude II), 723.

[1] Nous avons donné un numéro à la notice consacrée à chaque maître; c'est ce numéro qui suit chaque nom de maître dans cette table.

Audran (Claude III), 769.
Audran (Gabriel), 770.
Audran (Germain), 769.
Audran (Girard), 777.
Auney (Jean d'), 150.
Auvergne (Jacques d'), 284.
Aynart (Pierre), 64.

Badoy (Antoine), 973.
Badoy (Étienne), 974.
Badoy (Rambert), 595, 957.
Balmont (Jacques de), 180.
Balmont (Jean de), 241.
Barbe blanche (Antoine), voir Genin (Antoine).
Barberet ou Barbret (Jean), 388.
Barbier (Maurice), 362.
Bardillon (Jean), 305.
Baro (Jean), 34.
Bargues (Barthélemy de), 972.
Bargues (Martial de), 970.
Bargues (Michel de), 969.
Barrachin (Honoré), 174.
Barrachin (Louis), 210.
Barrier (Guy), 698.
Bart (Jean), 44.
Barthélemy I ou Berthélemy, 131.
Barthélemy II, 593.
Baryo (Jean), 338.
Bastard (Jean), 527.
Bastien, voir Sébastien.
Bastin ou Bastyn (Jean), 53.
Basto (Ange de), 225.
Batier (Pierre), 373.
Baudry (Jean), 370.
Bavière ou de Bavière (Corneille), 230.
Bavière (Jean de), 285.
Bavière (Nicolas de), 253.
Bavond (Pierre), 565.
Bayette ou Bayote (Guillaume), 138.
Bayonne (Jacques), 564.
Bazaigier ou Bezaiget (Jean), 467.
Beaudoin (Jean), 389.
Beaudoin d'Anvers, voir Anvers (Beaudoin d').
Belin (Antoine), 267.
Bémon dit Caille (Claude), 485.
Bémon dit Caille (Florent ou Floris), 576.
Bémon dit Caille (Pierre), 575.
Bénard ou Besnard (Antoine), 818.
Bene (Benedetto dal), 334.
Bene (Nicolas dal), 183.
Benoist (Claude), 473.
Benoist (Janin), 51.
Benoyt (Mogin), 32.
Benyer (Barthélemy), 231.
Bérardier aîné, 874.
Bereix ou Berel (François), 978.
Beret (Claude), 980.
Berjon (Antoine), 882.
Bernard I, 274.
Bernard II, 390.
Bernard III, 535.
Bernard IV, 820.
Bernard (Pierre), 474.
Bernard le peintre, voir Salomon (Bernard).
Berthemon (Jacques), 976.
Berthet (Jacques), 144.
Bertho, 67.
Bertholus (Sébastien), 633.
Bertin le peintre, voir Ramus (Bertin).
Bertrand (Claude), 339.
Bertrand (Pierre), voir Vanier dit Bertrand (Pierre).
Besançon (Guillemin de), 9.
Besnard (Antoine), voir Bénard (Antoine).
Besson (Antoine), 208.

Besson (Guillaume), 329.
Besson (Jean), 229.
Besson (Philippe), 81.
Bezaiget (Jean), voir Bazaigier (Jean).
Bidault (Jean-Pierre-Xavier), 873.
Bire (Pierre de), 499.
Blanc (Orace), voir Le Blanc (Horace).
Blanchard (Jacques), 649.
Blanchard (Philibert), 275.
Blanchet, 890.
Blanchet (Louis), 799.
Blanchet (Nicolas), 256.
Blanchet (Thomas), 676.
Blanchon (Jean), 641.
Blancpignon (Claude), 652.
Blancpignon (Guillaume), 736.
Blancpignon (Nicolas), 671.
Blic (Girardin), 55.
Blic (Jean), 79.
Blic (Rogier), 56.
Bock (Jean), 855.
Boissieu (Jean-Jacques de), 865.
Boisson (Jean), 226.
Bolet ou Bollet (Hugues), 167.
Bologne (Sébastien de), voir Serlio (Sébastiano).
Bonardet (Lancelot), 604.
Bondonnot (Jean-Julien), 876.
Bon enfant (Benoît), 181.
Bonin (Guillaume), 519.
Bonnefond (Claude), 917.
Bonnet (Pierre), 164.
Bon oyseau (Guillaume), 272.
Bonté (Antoine I), 941.
Bonté (Antoine II), 945.
Bonté (Benoît), 166.
Bonté (Humbert I), 925.
Bonté (Humbert II), 925.
Bonté (Jean I), 103.
Bonté (Jean II), 960.
Bonté (Philippe), 247.
Bonté ou Bontet (Pierre I), 944.
Bonté ou Bontet (Pierre II), 108.
Bonté (Pierre III), 330.
Bonvalot (Nicolas), 702.
Bony (Jean-François), 913.
Borgard (L.), 826.
Bouchet (Jean-Baptiste), 806.
Bourdelyn (André), 340.
Bourgeois ou Bourgois (Jean ou Johannès), 140, 959.
Bourges (Jean de), 93.
Bourgoigne (Antoine de), 397.
Bourgoigne (Georges de), 342.
Bourgoigne (Jean de), voir Tourvéon, dit de Bourgoigne (Jean).
Bourgois (Jean), voir Bourgeois (Jean).
Bournes (Joseph), 868.
Bourt ou Bourg (Jean de), 147.
Boussy (Clément), 384.
Bouverie (Jean-Baptiste), 754.
Bouverin (Jacques), voir Boveran (Jacques).
Bouzonnet-Stella (Antoine), 717.
Bouzonnet-Stella (Antoinette), 732.
Bouzonnet-Stella (Claudine), 716.
Bouzonnet-Stella (Françoise), 721.
Boveran, Boverin ou Bouverin (Jacques), 363.
Boyron (Jean), 758.
Boysson (Jean), voir Boisson (Jean).
Boyvin (Jacques), 341.
Brandet (Guillaume), 104.
Bréban (Jean), 391.
Brenet, 901.
Bril (Paul), 470.
Brisot (Bernard), 374.
Brolie ou Broille (Jean de), 220.
Brotin (Jean), voir Brutin (Jean).

Bruges (Guillaume de), 62.
Brun (Barthélemy), 586.
Brun (François), 377.
Brun (Guillaume), 566.
Brunand ou Burnan (Antoine), 689.
Brunand (Claudine), 760.
Brunand (Michel), 599.
Brusselles (Pierre de), 286.
Brutin ou Brotin (Jean), 250.
Buron (Fleury ou Floris), 728.
Buron (Philippe), 810.
Buyans (Pierre), 276.
Buyat (Benoît), 277.
Bydal (Benoît), 278.

Cachet (Jacques), 393.
Cachet (Jean), 394.
Cachet (Sébastien), 392.
Caille (Claude), voir Bémon (Claude).
Caille (Florent ou Floris), voir Bémon (Florent).
Caille (Pierre), voir Bémon (Pierre).
Campin (Gilles), 38.
Canet (Jean I), 7.
Canet (Jean II), 11.
Canon (Jean), 279.
Capacin (Jean), 510.
Capet (Marie-Gabrielle), 887.
Cardon, 854.
Carlequin ou Corlequin (Jean), 188.
Carmoys (Philippe), 395.
Carra (Antoine), 522.
Carra ou Carré (Barthélemy), 142.
Carra (Henri), 582.
Carra ou Carré (Jean I), 60.
Carra (Jean II), 567.
Carra ou Carré (Michiel I), 314.
Carra (Michiel II), 634.
Carra (Thibaut), 630.
Cars (Laurent), 834.
Cassin ou Tassin (Laurent), 246.
Cavet, voir Canet.
Célarier ou Cellerier (Jean), 21.
Chabry (Henri), 884.
Chabry (Marc), 774.
Challan dit Lagneau (Claude), 746.
Chansi (Mathieu), 540.
Chapeau (Étienne), 475.
Chapeau ou Chappeau (Jean), 148.
Chappuys (Jean), 186.
Charles (Guillaume), 315.
Charmeton (André), 798.
Charmeton (Georges), 688.
Charmeton (Jean II), 836.
Charmeton (Vincent), 794.
Charmetton (Claude), 640.
Charmetton (Jean I), 690.
Charmetton (Richard), 787.
Charnier (Bernard), 252.
Charnier (Étienne), 364.
Charpin ou Cherpin (Henri), 602.
Charpin (Jérôme), 605.
Charpin ou Cherpin (Martial), 678.
Charrier (Guillaume), 270.
Charrier (Mathieu), 259.
Chatard (Jean), 10.
Chaussignat ou Chossignat (Jean-Baptiste), 619.
Chaveau (Germain), 172.
Chearieau (Claude), 490.
Chenevier (Michel), 468.
Chenevier (Simon), 149.
Chéron (Henri), 737.
Cherpin (Henri), voir Charpin (Henri).
Chervet (Guillaume), 331.
Chevalier (Louis), 962.
Chevallier (Antoine), 178.
Chevallier (Étienne), 206.
Chevallier ou Chivallier (Jacques), 457.

Chevallier (Jean), 254.
Chevrier (Hugues), 271.
Chevrier (Mathieu I), 114.
Chevrier (Mathieu II), 572.
Chevrier (Michel), 313.
Chivallier (Jacques), voir Chevallier (Jacques).
Choard (Guillaume), 953.
Chomant (Hugues), 280.
Chopin (Lazare), 498.
Chossignat (Jean-Baptiste), voir Chaussignat (Jean-Baptiste).
Christofle de La Haye, voir La Haye (Christofle de).
Cibut (Jean), voir Sibut (Jean).
Claud (Pierre), 123.
Claude I, 165.
Claude II, 580.
Claude de La Haye, voir La Haye (Claude de).
Clément (Charles), 670.
Cogell (Pierre), 864.
Collet (Claude), 674.
Collet (Jacques), 482.
Combren (Léonard), 94.
Compagnon (Jean), 705.
Compaing (Guillaume), 306.
Conrard (Mathieu), voir Jobert (Mathieu).
Cordier (Noël), 372.
Corlequin (Jean), voir Carlequin (Jean).
Corneilhe ou Cornilly (Pierre), 324.
Corneille I dit le Grand, 281.
Corneille II dit le Petit, 282.
Corneille de Bavière, voir Bavière (Corneille de).
Corneille de La Haye, voir La Haye (Corneille de).
Corneille le peintre du Roi, voir La Haye (Corneille I de).
Corneille le tailleur d'histoires (Maître), voir de Sept Granges (Corneille).
Cornyer (Pierre), voir Corneilh (Pierre).
Coste (Jacques), 506.
Coste (Jean), 201.
Coubichon (Louis), 696.
Crane (Antoine de), 213.
Crane (Charles I de), 261.
Crane (Charles II de), 541.
Crane (Daniel de), 132.
Crane (Gautier de), 107.
Crane (Jean de), 212.
Crane (Nicolas de), 170.
Cretet (Jean), 646.
Cretet (Jean-Onufre-Philippe), 833.
Cretet (Pierre-Louis), 808.
Cruche (Charles), voir Double dit Cruche (Charles).
Cruche (Pierre), voir Eskrich (Pierre).
Cuvillier (Toussaint), 827.

Dalais (Christin), voir Dalez (Christin).
Dal Bene ou Del Bene (Benedetto), voir Bene (Benedetto dal).
Dal Bene (Nicolas), voir Bene (Nicolas dal).
Dalez (Christin), 739.
Dalier (Antoine), 381.
Dallet (Jean), 169.
Dalmais (Claude), 159.
Dalmays (Jean), 218.
Dalmays (Mathieu), 219.
Damicquin (Jean), 234.
D'Anvers (Beaudouin), voir Anvers (Beaudoin).
D'Anvers (Gautier), voir Anvers (Gautier).

D'Anvers (Mathieu), voir Anvers (Mathieu d').
D'Assier, d'Acier ou Assier (Adrian), voir Assier (Adrian).
D'Assier (Pierre), voir Assier (Pierre).
D'Aubenas (Pierre), voir Paix dit d'Aubenas (Pierre de).
D'Auney (Jean), voir Auney (Jean d').
Dauphin (Jacques), 822.
D'Auvergne (Jacques), voir Auvergne (Jacques d').
Davain (Nicolas), 583.
De Balmont ou de Belmont (Jacques), voir Balmont (Jacques de).
De Balmont (Jean), voir Balmont (Jean de).
De Bargues (Barthélemy), voir Bargues (Barthélemy de).
De Bargues (Martial), voir Bargues (Martial de).
De Bargues (Michel), voir Bargues (Michel de).
De Basto (Ange), voir Basto (Ange de).
De Bavière ou Bavière (Corneille), voir Bavière (Corneille de).
De Bavière (Jean), voir Bavière (Jean de).
De Bavière (Nicolas), voir Bavière (Nicolas de).
De Besançon (Guillemin), voir Besançon (Guillemin de).
De Bire (Pierre), voir Bire (Pierre de).
De Boissieu (Jean-Jacques), voir Boissieu (Jean-Jacques).
De Bologne (Sébastien), voir Serlio (Sebastiano).
De Bourges (Jean), voir Bourges (Jean de).
De Bourgoigne (Antoine), voir Bourgoigne (Antoine de).
De Bourgoigne ou de Bourgogne (Georges), voir Bourgoigne (Georges de).
De Bourgoigne ou de Bourgogne (Jean), voir Tourvéon (Jean).
De Bourt ou de Bourg (Jean), voir Bourt (Jean de).
De Brolie ou de Broille (Jean), voir Brolie (Jean de).
De Bruges (Guillaume), voir Bruges (Guillaume de).
De Brusselles (Pierre), voir Brusselles (Pierre de).
Déchazelle (Pierre-Toussaint), 881.
D'Écosse (Jean ou Janin), voir Hortart dit d'Écosse (Jean ou Janin).
De Crane ou du Cresne (Antoine), voir Crane (Antoine de).
De Crane, de Cran ou du Cresne (Charles I), voir Crane (Charles I de).
De Crane ou du Cresne (Charles II), voir Crane (Charles II).
De Crane, de Crenne ou de Cran dit Gaultier (Daniel), voir Crane (Daniel de).
De Crane (Gautier), dit Crane (Gautier de).
De Crane, Decrant ou Ducresne dit Gaultier (Jean), voir Crane (Jean de).
De Crane ou de Crain (Nicolas), voir Crane (Nicolas de).
Dedorin (Jeanne), 955, 949.
De Florence (Pierre), voir Florence (Pierre de) ou Pierre XI.
De Fontaines (Pierre), voir Fontaines (Pierre de).

De Fougères ou de Fougières (Pierre), voir Fougères (Pierre de).
De Fourest (Jean), voir Fourest (Jean de).
De Gascoigne (Jean), voir Gascoigne (Jean de).
De Gaunes (Barthélemy), voir Gaunes (Barthélemy de).
De Guigo ou de Guigue (Léon), voir Guigo (Léon de).
De Haynaut (Antoine), voir Haynault (Antoine de).
Dehelt (Nicolas), 718.
De Hollande (Jean), voir Hollande (Jean de).
De Juys ou de Juyf (Jean), voir Juys (Jean de).
De La Faye (Antoine), voir La Faye (Antoine).
De La Faye (Jacques), voir La Faye (Jacques).
De La Forest ou Forest (Jacques), voir La Forest ou Forest (Jacques).
De La Garde (Jean), voir La Garde (Jean).
De La Haye ou de Laye dit Corneille (Christofle), voir La Haye (Christofle de).
De La Haye (Claude), voir La Haye (Claude de).
De La Haye (Corneille I), voir La Haye (Corneille I de).
De La Haye (Corneille II), voir La Haye (Corneille II de).
De La Haye (Corneille III), voir La Haye (Corneille III de).
De La Haye (Corneille IV), voir La Haye (Corneille IV de).
De La Haye (La fille de Corneille I), voir La Haye (La fille de Corneille I de).
De La Haye (François), voir La Haye (François de).
De La Haye (Jean-Baptiste), voir La Haye (Jean-Baptiste de).
De La Haye (Pierre), voir La Haye (Pierre de).
De La Haye (Simon-Pierre), voir La Haye (Simon-Pierre de).
De Lalande (Pierre), voir Lalande (Pierre de).
Delamonce (Ferdinand), 805.
Delamonce (Jean), 823.
Delamonce (Paul), 805.
De La Motte (Claude), voir La Motte (Claude de).
De Lan ou de Lent (Pierre), voir Lan (Pierre de).
De La Place (Martin), voir La Place (Martin de).
De La Prèze (Antoine), voir La Prèze (Antoine de).
De La Prèze (Gabriel), voir La Prèze (Gabriel de).
De Larche (Jean I), voir Évrart dit de Larche (Jean I).
De Larche (Jean II), voir Évrart dit de Larche (Jean II).
De Larche (Pierre II), voir Évrart dit de Larche (Pierre II).
De La Rivière (Barthélemy), voir La Rivière (Barthélemy de).
De La Roche (Jean), voir La Roche (Jean de).
De La Roche (Pierre), voir La Roche (Pierre de).
De La Rue (Jean), voir La Rue (Jean de).
De la Salle (Philippe), voir La Salle (Philippe de).
De Laurens (Jean), voir Laurens (Jean de).

De Laval (Pierre), voir Laval (Pierre de).
De La Valpillière (Jean), voir La Valpillière (Jean de).
De La Vau (Laurens), voir La Vau (Laurent de).
De Laye (Christofle), voir La Haye (Christofle de).
De Laye (Sébastien ou Bastien I), 198.
De Laye (Sébastien ou Bastien II), 369.
De Lent (Pierre), voir Lan (Pierre de).
Delestre (Nicolas), 803.
De Lihons (Pierre), voir Lyon (Pierre de).
De Limoges (Pierre), voir Limoges (Pierre de).
De Lyon (Jean VII), voir Lyon (Jean VII de).
De Lyon (Jean IX), voir Lyon (Jean IX de).
De Lyon (Noël), voir Lyon (Noël de).
De Lyon ou de Lihons (Pierre), voir Lyon (Pierre de).
De Malines (Jean), voir Malines (Jean de).
De Martellange ou de Martelanches (Étienne), voir Martellange (Étienne de).
De Masles (Roboam), voir Masles (Roboam de).
De Masso (Pierre), voir Masso (Pierre de).
De Masso (Simon), voir Masso (Simon de).
De Montpancier (François), voir Montpancier (François de).
De Montpellier (Guillaume), voir Montpellier (Guillaume de).
De Montpré (Josse), voir Montpré (Josse de).
De Nimègue (Abraham ou Habraam), voir Nimègue (Abraham de).
De Paix dit d'Aubenas (Pierre), voir Paix dit d'Aubenas (Pierre de).
De Paris (Jean), voir Paris (Jean de).
De Paris (Jean Perréal dit), voir Perréal (Jean).
De Paris (Simon), voir Paris (Simon de).
De Persin (Jean), voir Perrissin (Jean I).
De Provence (Arnaud), voir Provence (Arnaud de).
De Rochefort ou Rochefort (François), voir Rochefort (François de).
Derolle (Michel), voir Desrolles (Michel).
De Rouan, voir Rouan (de).
De Rouan (Jean), voir Rouan (Jean de).
De Sargues ou de Salgues (Pierre), voir Sargues (Pierre de).
Des Champs (Guillaume), 189.
De Sept Granges ou des Sept Granges (Corneille), voir Sept Granges (Corneille de).
Desert ou Desaiz (Jean), 265.
Des Faulsés (Jean), 207.
Des Granges ou de Grange (Corneille), voir de Sept Granges (Corneille).
Des Hayes (Jean), 89.
Desprez (Louis-Jean), 867.
Desrolles ou Derolle (Michel), 789.
De Stalard (François), voir Stella (François I).
Destourbet ou de Tourbé (Gabriel), 768.

De Tholouze (Jean), voir Tholouse (Jean de).
De Tourbé (Gabriel), voir Destourbet (Gabriel).
De Vandemore (Jean I), voir Vandermère (Jean I).
Devarenne, 902.
De Verdon (Janin), voir Verdon (Janin de).
De Vida (Noël), voir Vida (Noël de).
De Vidart, de Vidal ou de Villars (Salvator), voir Vidart (Salvator de).
De Vienne (Jean), voir Vienne (Jean de).
Dibuisson (Pierre), 656.
Diespe (Pierre), 152.
Dobenas (Pierre), voir Paix dit d'Aubenas (Pierre).
Dodain (Pierre), 125.
Dolet (Étienne), 306.
Dominique, 141.
Dominique le peintre, voir Du Jardin (Dominique).
Donzel (Henri I), 45.
Donzel (Henri II), 76.
Douet (Edme-Jean-Baptiste), 872.
Double dit Cruche (Charles), 870.
Dubois (Jean), 831.
Dubois (Pierre), 720.
Dubost (Antoine), 892.
Du Courtil ou Du Curtil (Jean I), 518.
Du Courtil ou Du Curtil (Jean II), 571.
Du Cresne (Antoine), voir Crane (Antoine de).
Du Cresne (Charles I), voir Crane (Charles I de).
Du Cresne (Charles II), voir Crane (Charles II de).
Ducresne (Jean), voir Crane (Jean de).
Ducret (Jean), 929.
Du Gellay (Jean), 585.
Du Gellay (Pierre), 614.
Du Guet (Philippe), 399.
Du Jardin (Dominique), 85.
Du Mets (Jean), 552.
Du Mont (Jean), 91.
Dupont (Pierre), 153.
Du Puy (Étienne), 70.
Du Puy (Jean), 80.
Du Puy (Les compagnons de Jean), 86.
Dupuys (Michel), 751.
Duqueau (Jean), 775.
Durand (Guillaume), 621.
Durand (Jérôme), 471.
Durand (Nicolas), 382.
Durannelle (Robert), 848.
Du Rieu (Barthélemy), 623.
Du Rieu dit Lalix (Pierre), 197.
Du Ruf (Laurent), 350.
Dutillieu (Jacques-Charles), 849.
Duturbet (Gabriel), voir Destourbet (Gabriel).
Du Vase ou Du Vazze, dit Cruche (Pierre), voir Eskrich (Pierre).
Du Verney (Crispin), 542.

Écosse (Jean d'), voir Hortart (Jean).
Édouard (Jean), 312.
Émar (Jean), 31.
Émeri ou Émeré (Jean), 20.
Ennemond le peintre, voir Évrart (Ennemond).
Épinat (Fleury), 889.
Ernou, 850.
Eskrich (Pierre), 508.
Étienne I, 3.
Étienne II, 25.

Étienne III, 934.
Étienne IV, 950.
Étienne V, 211.
Étienne VI, 511.
Étienne le peintre (Maître), voir Martellange (Étienne de).
Étienne le peintre, voir Sarsay (Étienne).
Évrart (Jean III), 400.
Évrart (Ennemond), 14.
Évrart dit de Larche (Jean I), 8.
Évrart dit de Larche (Jean II), 27.
Évrart (Pierre I), 52.
Évrart dit de Larche (Pierre II), 74.
Évrert, voir Évrart.

Faillon (Pierre), 257.
Favre, Fèvre ou Le Fèvre (Adam), 128.
Favre ou Faure (Antoine), 615.
Favre ou Faure (Jean I), 227.
Favre ou Faure (Jean II), 401.
Favre ou Faure (Mathieu), 546.
Favre ou Faure (Michiel), 961.
Fayard (Étienne), 906.
Fenoillet (Marie-Antoine), 792.
Fèvre ou Faivre (Adam), voir Favre (Adam).
Fillenoy (Jean), 351.
Fily (Jean), 981.
Flamant (Levyn), voir Vandermère (Jean II).
Florence (Pierre XI de), 343.
Florent, 639.
Floris ou Florent le peintre, voir Bémon (Florent).
Fodon ou Fondon (Georges), 176.
Foillet (Jacques), 352.
Fontaines (Pierre de); 151.
Forest (Jacques de), voir La Forest (Jacques de).
Forest ou Fourest (Jean), 196.
Forest ou Fourest (Laurent), 203.
Forest (Sébastien), 476.
Fortier (Henri), 726.
Fourest (Jean de), 344.
Francesque de Pesaro (Jean), 608.
Fougères (Pierre de), 968.
Franchesquini (Christofle), 481.
François I, 965.
François II, 332.
François de La Haye, voir La Haye (François de).
François de Montpancier, voir Montpancier (François de).
François de Rochefort, voir Rochefort (voir François de).
François le peintre, voir Rochefort (François de).
Françoys (Jean), 544.
Françoys (Pierre), 545.
Frary (Mathieu), 819.
Frécon (Jean), 402.
Frontier (Jean-Charles), 837.

Gabriel, 122.
Gaignières (Jean), 90.
Gaillard (Antoine), 182.
Gallois ou Gallays (Denis), 215.
Gallois ou Gallays (Louis), 216.
Galotolon, 922.
Gambin (Julien), 568.
Garaffe (François), 748.
Garnier, 1.
Garrigues (Bernard), 175.
Gascoigne (Jean de), 287.
Gasier (Claude), 618.
Gaultier (Daniel), voir Grane dit Gaultier (Daniel).
Gaultier (Jean), 380.
Gaultier ou Gaulchier le peintre (Maître), voir Crane (Gautier de).
Gaultier (Jean), voir Crane (Jean de).

Gaunes (Barthélemy de), 288.
Gautier (François), 612.
Gautier (Regnier), 41.
Gautier d'Anvers, voir Anvers (Gautier d').
Gay (Étienne), 403.
Géant (Pierre), 316.
Gémeau (Jacques), voir Jumeau (Jacques).
Genevay ou Genevois (Benoît), 378.
Genin dit Barbe blanche (Antoine), 289.
Genod (Michel-Philibert), 918.
Geoffroy I, 933.
Geoffroy II, 217.
Georges I, 5.
Georges II, 16.
Georges de Bourgoigne, voir Bourgoigne (Georges de).
Georges le graveur (Maître), voir Reverdy (Georges).
Georges « l'escripvain » (Maître), voir Jarsaillon (Georges).
Géraut (Pierre), 317.
Gerbet (Claude), 194.
Gerbet (Jean), 236.
Gerin (Benoît), 697.
Gerin (Claude), 784.
Germain (Bernard), 525.
Gifert (Roch), 290.
Gigniaud (Jacques), 714.
Gillequin I, 59.
Gillequin II, 110.
Gillet, 112.
Gillet (Jean-Baptiste), 517.
Gillio (César), 686.
Giovanni da Lione, voir Jean IX de Lyon.
Girard (Nicolas), 747.
Girardin ou Girerdin (Laurent), 54.
Girardon (Claude), 638.
Giraud (Claude), 190.
Girerdin le verrier, voir Blic (Girardin).
Gonichon, 897.
Gonin (Ogier), 35.
Gonin dit le Gros (Huguenin), 36.
Gorran (Étienne), 553.
Grandon (Charles), 829.
Grandon (Jacques-Irénée), 852.
Grandon (Pierre-Genis), 869.
Granet (Jacques), 404.
Granet (Jean), 405.
Granet (Marius-François), 898.
Grange (Corneille de), voir Sept Granges (Corneille de).
Grobon (Michel), 894.
Grognard (Alexis), 880.
Gryvet (Jacques), 477.
Guéret (Alexandre), 742.
Guichard, 2.
Guigo (Léon de), 504.
Guillain (Jacques-Joseph), 863.
Guillaume, 406.
Guillaume de Bruges, voir Bruges (Guillaume de).
Guillaume de Montpellier, voir Montpellier (Guillaume de).
Guillaume le Cappitaine, voir le Cappitaine (Guillaume).
Guillaume le Flamand (Maître), voir Le Roy (Guillaume).
Guillaume le peintre (Maître), voir Le Roy (Guillaume).
Guillemin de Besançon, voir Besançon (Guillemin de).
Guillermet (Claude), 520.
Guillermet (Guillaume), 262.
Guillermet (Jean), 512.
Guillot dit Compaing (Henri), voir Compaing (Guillaume).
Guilloton, 18.

Guinet ou Guynet (Claude), 126.
Guyot, 931.
Guyot ou Guiot (Henri), 162.
Gymeau (Jacques), voir Jumeau (Jacques).

Habraam, voir Abraham.
Habraam de Nimègue, voir Nimègue (Abraham de).
Habraam le peintre, voir Nimègue (Abraham de).
Hatier (Jean-François), voir Atier (Jean-François).
Hatier (Pierre), voir Atier (Pierre).
Hayes (Jean des), voir Des Hayes (Jean).
Haynaut (Antoine de), 825.
Hébert (Jacques), 658.
Hélaine (André), 154.
Helme (Henri), 318.
Hénault (Jean I), 120.
Hénault (Jean II), 155.
Hendricy (Martin), 675.
Hennecault (Jean), 65.
Hennequin I, 925.
Hennequin II, 146.
Hennequin III, 914.
Hennequin (Jean), voir Le Grenu (Jean).
Hennequin (Philippe-Auguste), 888.
Henri, 946.
Hervieux (Bernard), 543.
Hollande (Jean de), 113.
Honoré (Laurent), 191.
Honoré (Louis), 184.
Honoré le peintre (Maître), voir Barrachin (Honoré).
Hortart dit d'Écosse (Jean ou Janin), 43, 935.
Hugonin (Le gros), voir Gonin (Huguenin).
Huguenin, 924.
Huguenot (Émilian), 804.
Hugues ou Huguet le peintre (Maître), voir Chevrier (Hugues).
Huguetan (Jean), 508.
Hulgal (Jacques), 713.
Hulgal (Luc), 782.
Humbert, 106.
Husson (Jean), 983.
Hyberlin ou Hiberlin (Sébastien), 677.

Jacomin (Jean-Marie), 909.
Jacquemin, 921.
Jacques I, 4.
Jacques II, 29.
Jacques III, le Catalan ou le Catellan, 92.
Jacques IV, 95.
Jacques V, 460.
Jacques VI, 465.
Jacques VII dit Nantelle, 544.
Jacques d'Auvergne, voir Auvergne (Jacques d').
Jacques de Balmont, voir Balmont (Jacques de).
Jacquet ou Jaquet (Antoine), 665.
Jacquet (Jean), 455.
Jal (Henri), voir Stal (Henri).
Jane (La grosse), voir Dedorin (Jeanne).
Janin de Verdon, voir Verdon (Janin de).
Janin l'enlumineur, voir Hortart (Jean).
Jarsaillon (Georges), 949.
Jean, 923.
Jean I, 6.
Jean II, 61.
Jean III, 77.
Jean IV, 956.

Jean V l'Espagnol, 137.
Jean VI, 160.
Jean VII, 171.
Jean VIII, 192.
Jean IX de Lyon, 235.
Jean X, 237.
Jean XI, 238.
Jean de Balmont, voir Balmont (Jean de).
Jean de Bavière, voir Bavière (Jean de).
Jean de Bourges, voir Bourges (Jean de).
Jean de Bourgoigne, voir Tourvéon dit de Bourgoigne (Jean).
Jean ou Janin d'Écosse, voir Hortart (Jean).
Jean de Bourt ou de Bourg, voir Bourt (Jean de).
Jean de Gascoigne, voir Gascoigne (Jean de).
Jean de Hollande, voir Hollande (Jean de).
Jean de Juys, voir Juys (Jean de).
Jean de Lyon, voir Lyon (Jean de).
Jean de Malines, voir Malines (Jean de).
Jean de Paris, voir Paris (Jean de).
Jean de Paris, voir Perréal (Jean).
Jean de Rouan, voir Rouan (Jean de).
Jean de Tholouze, voir Tholouze (Jean de).
Jean de Vienne, voir Vienne (Jean de).
Jean le Bourguignon, voir le Bourguignon (Jean).
Jean le Flamant, voir le Flamant (Jean).
Jean le Lorrain, voir le Lorrain (Jean).
Jean ou Janin l'enlumineur, voir Hortart (Jean ou Janin).
Jean le peintre (Maître), voir Prevost (Jean).
Jean le verrier (Maître), voir Prevost (Jean).
Jean-Baptiste de La Haye, voir La Haye (Jean-Baptiste de).
Jeunecœur ou le Jeune Cueur (François), 327.
Jobert dit Conrard (Mathieu), 478.
Johannès, 942.
Joly ou Jolly (Etienne), 951.
Joly ou Jolly (François), 407.
Jos (Six), 408.
Josse de Montpré, voir Montpré (Josse de).
Jouerin (Mathelin), 409.
Jouvenet (Louis), 410.
Jullio (Cézar), voir Gillio (César).
Jumeau, Gémeau ou Gymeau (Jacques), 694.
Juste (François), 255.
Juys (Jean de), 63.
Keller (Nicolas), 905.

Lachanal (Antoine), 738.
La Faye (Antoine de), 704.
La Faye (Jacques de), 579.
La Forest (Jacques de), 101.
La Garde (Jean de), 483.
Lagneau (Claude), voir Challan (Claude).
Lagneau (Laurent), 759.
La Haye (Christofle de), 625.
La Haye (Claude de), 701.
La Haye (Corneille I de), 367.
La Haye (Corneille II de), 530.
La Haye (Corneille III de), 685.
La Haye (Corneille IV de), 735.
La Haye (François de), 764.

La Haye (Jean-Baptiste de), 708.
La Haye (Pierre de), 761.
La Haye (Simon-Pierre de), 680.
La Haye (La fille de Corneille I de), 493.
Lalande (Adrien), 896.
Lalande ou de Lalande (Pierre), 326.
Lalayne (Pierre), 268.
Lalemant (Paul I), 411.
Lalemant (Paul II), 729.
Lalemant (Phiale), 412.
Lalier ou Lalix (Guichard), 521.
Lalix (Jean), 461.
Lalix (Pierre), voir Du Rieu dit Lalix (Pierre).
Lallemant (Pierre), 841.
Lalouette (Hubert), 840.
La Motte (Claude de), 398.
Lamoureux (Michel), 843.
Lamy (Jean), 156.
Lan (Pierre de), 72.
Landry (François), 291.
Lange (Arnaud Ier), 683.
L'Ange (Arnaud II), 755.
L'Ange (Jean), 727.
Langloys (Georges), 413.
Lanlia (Antoine), 908.
Lapierre ou Lapayre (Dominique), 813.
La Place (Martin de), 345.
La Prèze (Antoine de), 743.
La Prèze (Gabriel de), 594.
Larche (Jean Ier Évrart dit de), voir Évrart (Jean Ier).
Larche (Jean II Évrart dit de), voir Évrart (Jean II).
Larche (Pierre II Évrart dit de), voir Évrart (Pierre II).
Larîbeau (Mathieu), 581.
La Rivière (Barthélemy de), 550.
Larlier (Jean), 322.
La Roche (Jean de), 33.
La Roche (Pierre de), 500.
La Ronze ou La Rouze (Thibaut), voir Ronze (Thibaut).
La Rue (Jean de), 124.
La Salle (Philippe de), 853.
Latour, 796.
Laurens (Jean de), 368.
Laurent ou Lorent, 50.
Lauverjat, 783.
Laval (Pierre de), 254.
Le Vau (Laurens de), 753.
La Valpillière (Jean de), 763.
Le Beau (Philippe), 654.
Le Blanc ou Blanc (Horace), 667.
Leblond (Nicolas), 982.
Le Bourguignon (Jean), 353.
Le Bret (Philippe), 414.
Le Breton (Yvonnet), 936.
Le Cappitaine (Guillaume), 354.
Le Catalan ou Le Catellan (Jacques), voir Jacques III.
Le Challeux (Jacques), 505.
Le Coutre (Nicolas), 71.
Le Crane (Gaultier), voir Crane (Gautier de).
Le Fèvre (Adam), voir Favre (Adam).
Le Fèvre (Jean), 569.
Le Flamant (Jean), 415.
Le Gavache (Pierre), 292.
Le Gay (Étienne), 293.
Le grand Corneille, voir Corneille Ier.
Le Grenu ou Le Graneur dit Hennequin (Jean), 200.
Le Gros (Huguenin Gonin dit), voir Gonin (Huguenin).
Le Jeune (François), 416.
Le Jeune Cueur (François), voir Jeune Cœur (François).

Le Lorrain (Jean), voir Lorrain (Jean).
Le Lorrain (Nicolas), voir Lorrain (Nicolas).
Leloupt (Nicolas), 699.
Le Maréchal ou Maréchal (Antoine), 69.
Le Melletier (Martin), 814.
Le Morel (Claude), 797.
Le Muet ou Muet (Jean), 417.
Le Muet ou Muet (Règne), 418.
L'Engraneur (Jean), voir Le Grenu (Jean).
Lenoir (Adrian), 807.
Le Noir (Jean), 143.
Léonard le peintre, voir Combren (Léonard).
Le petit Corneille, voir Corneille II.
Le peintre du Roi (Corneille), voir La Haye (Corneille Ier de).
Le Picard (Guillaume), 294.
Le Roux ou Roz (Jacques Ier), 947.
Le Roux (Jacques II), 555.
Le Roux, Rouz, Le Roz ou Roz (Jean), 943.
Le Roux, Le Roz ou Roz (Mathieu), 939.
Le Roux (Nicolas), 578.
Le Roy ou Roy (Guillaume), 130.
L'Espagnol (Jean), voir Jean V.
L'Espagnol (Pierre VII).
Levet (Guyon), 145.
Le Levin ou Le Lievin (Jacques), voir Vandermère (Jacques).
Levin dit Vandemeure (Jean), voir Vandermère (Jean Ier).
Levin (Jean), voir Vandermère (Jean II).
Lhomme ou Lomme (Henri), 336.
Lhuillier ou Luillier (Jean), 700.
Liédot (Claude), 786.
Liévin ou Levin (Jean), voir Vandermère (Jean Ier).
Liévin ou Levin (Maître), voir Vandermère (Lievin).
Lihons (Pierre de), 15.
Limoges (Pierre de), 957.
Liquerie (Joachim), 767.
Liquevet (Joachim Ier), 773.
Liquevet (Joachim II), 878.
Logne (Étienne), 419.
Lomme (Henri), voir Lhomme (Henri).
Longneau (Martin), 420.
Lorent, voir Laurent.
Lorrain ou Le Lorrain (Jean), 421.
Lorrain ou Le Lorrain (Nicolas), 422.
Louis, 78.
Loup (Nicolas), 706.
« Loys le painctre (Maistre) », voir Vallier (Louis).
Lugnieu (Claude), 984.
Luillier (Jean), voir Lhuillier (Jean).
Lymosin (Jean), 325.
Lyon (Jean VII de), 171.
Lyon (Jean IX de), 235.
Lyon (Noël de), 462.
Lyon (Pierre de), 15.
Lyon ou Léon le peintre (Maître), voir Guigo (Léon de).

Magnan (François), 528.
Magnan ou Maignan (Jean), 526.
Magnin (Pierre), 590.
Malines (Jean de), 249.
Mandemore (Liévin), voir Vandermère (Liévin).
Mangard (Jean), 695.
Mangin ou Magens (Jacques), 484.
Mangin, Mongin ou Mogin (Jean), 24.

Mangin (Raguyn), 355.
Manglard (Adrien), 832.
Marchant (Pierre), 967.
Maréchal (Antoine), voir Le Maréchal (Antoine).
Mareschal (Gaspard), 979.
Margualj (Jean), 636.
Mariège, 858.
Marin (Jean), 772.
Marlian (Benoît), 221.
Marmier (Michiel), 659.
Martellange (Étienne de), 509.
Martin Ier, 134.
Martin II, 866.
Martin (Charles), 423.
Martin (François), 385.
Martin (Jean), 179.
Martin (Pierre Ier), 691.
Martin (Pierre II), 842.
Martin (Tristan), 703.
Martin dit Adam (Mathieu), 385.
Martin (Maître), voir Hendricy (Martin).
Martinert (Jean), 319.
Masles (Roboam de), 102.
Massal ou Messal (Nicolas), 309.
Masso (Pierre de), 861.
Masso (Simon de), 828.
Mathias, 96.
Mathieu, 464.
Mathieu d'Anvers, voir Anvers (Mathieu d').
Maugin (Jean), voir Mangin (Jean).
Maulpin (Sébastien), 424.
Maupin (Étienne), 243.
Maurin (Jacques), voir Morin (Jacques).
Maury (Jacques), 589.
Maury ou Morry (Jean), 662.
Mazet (Pierre), 681.
Mectre (Jean), 425.
Mellet (Pierre), voir Merlet (Pierre).
Ménaige (Jean), 426.
Ménil, 886.
Merlet, Mellet ou Mollet (Pierre), 608.
Mermain (Étienne), 812.
Mermey (André), 427.
Mésier (François), 795.
Mesnard ou Ménard (Sébastien), 682.
Messal (Nicolas), voir Massal (Nicolas).
Meynier (Claude), 295.
Michel, 954.
Michelet ou Michellet (Michel), 573.
Michiel Ier, 453.
Michiel II, 501.
Mignard (Nicolas), 724.
Mignard (Paul), 724.
Mignard (Pierre), 724.
Migne (Claude), 733.
Miguet (Pierre), 547.
Miller (Donat), 895.
Millier (Jean), 168.
Million ou Millon (Joseph), 655.
Milly (Ennemond), 371.
Milly (Gabriel), 428.
Minard (Pierre), voir Munard (Pierre).
Mizet (Antoine), 429.
Molla (Guillaume), 556.
Mollet (Jean), 296.
Mollet (Pierre), voir Merlet (Pierre).
Mongin ou Mogin (Jean), voir Mangin (Jean).
Montmiral (Vincent), 157.
Montpancier (François de), 28.
Montpellier (Guillaume de), 346.
Montpré (Josse de), 244.
Morand (Jean-Antoine), 883.
Moreau (Nicolas), 532.

Moreau (Raymonet), 127.
Morellet (Guillaume), 557.
Moret ou Noret (Jacques), 601.
Morillard ou Morillat (Antoine), 469.
Morillard (Bertrand), 548.
Morillard (François), 624.
Morillard (Jacques), 557.
Morillard ou Mourilliard (Jean-Baptiste), 531.
Morillard (Pierre I), 297.
Morillard ou Morillat (Pierre II), 632.
Morillard (Sébastien), 529.
Morille (Jacques), 559.
Morillon (André), 320.
Morillon (Michel), 298.
Morin ou Maurin (Jacques), 657.
Morizet (Guillaume), 430.
Morry (Jean), voir Maury (Jean).
Motte (Claude), 431.
Moujon (Jacques), 432.
Mourilliard (Jean-Baptiste), voir Morillard (Jean-Baptiste).
Moy (Jacques), 549.
Muet (Jean), voir Le Muet (Jean).
Muet (Règne), voir Le Muet (Règne).
Munard ou Minard (Pierre), 310.

Nantelle (Jacques), voir Jacques VII.
Nicolas I, 115.
Nicolas II, 161.
Nicolas III, 187.
Nicolas IV, 486.
Nicolas (Guillaume), 577.
Nicolas de Bavière, voir Bavière (Nicolas de).
Nicolas le Lorrain, voir Lorrain (Nicolas).
Nicollet (Jean-François), 757.
Nimègue (Abraham ou Habraam de), 49.
Noël, 514.
Noël de Lyon, voir Lyon (Noël de).
Noël le peintre, voir Torterel (Noël).
Nonnotte (Donat), 844.
Noret (Jacques), voir Moret (Jacques).
Norry (François), 673.
Noyel, 613.

Ogier (Georges), 307.
Ogier ou Oger (Nayme), 13.
Olivier (Claude), 515.
Orsel (Victor), 916.
Osenge ou Oseuge (Mathieu), 560.
Oujard (Pierre), 66.
Ouvercamp (Pierre), 791.
Ozier ou Rozier (Gaspard), 591.

Paige (Antoine), 299.
Paix dit d'Aubenas (Pierre de), 84.
Pantho (Claude), 715.
Pantho (Germain), 651.
Paris (Jean I de), voir Perréal dit de Paris (Jean I).
Paris (Jean II de), 365.
Paris (Simon de), 247.
Parpmann (Étienne), 561.
Paul, 433.
Paupin (Aymé), 434.
Payen (Pierre), 693.
Peney (Benoît), 435.
Péronnet (François), 860.
Péronnet (Pierre), 817.
Péronnet ou Pernet (Maître), voir Saquerel (Pierre).
Perréal (Les sœurs de Claude), 88.
Perréal dit de Paris (Jean), 87.
Perrier (François), 597.
Perrier ou Périer (Guillaume I), 679.
Perrier (Guillaume II), 711.

Perrier (Guillaume III), 749.
Perrinet (Maître), voir Saquarel (Pierre).
Perrissin (Jean I), 505.
Perrissin (Jean II), 669.
Perroset (André), 119.
Petit (Guillaume), 356.
Petit Jehan I, 135.
Petit Jean II, 562.
Petit Jean III dit Ancelin, 830.
Petitjean (Marie-Antoinette-Victoire), 915.
Pey (Michel), 824.
Peyron (Jean), 494.
Philippe (Étienne), 185.
Philippe (Eustache), 224.
Philippe (François), 502.
Philippe ou Philippot le peintre ou le verrier, voir Besson (Philippe).
Picard (Étienne), 809.
Picard (Jean I), 357.
Picard (Jean II), 436.
Picard (Joseph-Gaspard), 877.
Pierre I, 928.
Pierre II ou Piètre, 40.
Pierre III, 57.
Pierre IV, 73.
Pierre V, 121.
Pierre VI, 136.
Pierre VII l'Espagnol, 139.
Pierre VIII, 209.
Pierre IX, 966.
Pierre X, 335.
Pierre XI de Florence, 343.
Pierre d'Aubenas, voir Paix dit d'Aubenas (Pierre de).
Pierre de Brusselles, voir Brusselles (Pierre de).
Pierre de Florence, voir Pierre XI.
Pierre de Fontaines, voir Fontaines (Pierre de).
Pierre de La Haye, voir La Haye (Pierre de).
Pierre de Lan ou de Lent, voir Lan (Pierre de).
Pierre de Laval, voir Laval (Pierre de).
Pierre de Lihons, voir Lihons (Pierre de).
Pierre de Limoges, voir Limoges (Pierre de).
Pierre de Lyon, voir Lyon (Pierre de).
Pierre le verrier (Maître), voir Saquerel (Pierre).
Piètre, 17.
Pignol, 875.
Pillement (Didier), 815.
Pillement (Jean I), 815.
Pillement (Jean II), 862.
Pillement (Paul), 857.
Pillement (Philippe), 835.
Pinchart (Louis), 975.
Pingault (Charles), 300.
Pingault (Jean), 964.
Pipin (Humbert), 930.
Place (Gaspard), 105.
Plassard (Philibert ou Philippe), 663.
Pollet (Antoine), 479.
Ponchon ou Pochon dit Ratier (Pierre), 228.
Pondy (Grégoire), 643.
Portat ou Portal (Antoine), 358.
Poulet (Léonard), 480.
Pourreau (Nicolas), 437.
Précour (Louis), 463.
Prevost (Jean), 75.
Provence (Arnaud de), 348.
Pudefain (Pierre), 598.
Puis, 779.
Puydamour (Benoît), 801.

Ragen (Jacques), 503.
Rambaud (Florentin), 788.
Rambaud (François), 744.
Rambaud (Louis), 664.
Ramel ou Rameau (Jean), 163.
Ramus (Bertin), 574.
Ranguet (Antoine), 563.
Ratier (Pierre), 263.
Ratier (Pierre), voir Ponchon (Pierre).
Ravau (Nicolas), 359.
Ravault (Augustin), 456.
Ravier (Bertin), 587.
Ravier (Jean), 240.
Raymonet le verrier, voir Moreau (Raymonet).
Réal ou Réyal (Janson), 926.
Regnault (Jean-Frédéric), 725.
Regnault I, 22.
Regnauld II, 23.
Regnier (Jean-Marie), 919.
Regnier le peintre (Maître), voir Gautier (Regnier).
Remy (Georges), 912.
Renaud (Abraham), 859.
Renaud (Pierre), 846.
Renaut, voir Regnauld II.
Restal (Henri), voir Stal (Henri).
Revel (Gabriel), 816.
Revel (Jean), 816.
Reverdy (Georges), 266.
Revoil (Pierre), 899.
Rey ou Roy (Bernard), 692.
Rey (Claude), 750.
Rey (Étienne), 910.
Rey ou Roy (Jean), 39.
Réyal (Janson), voir Réal (Janson).
Reymond (Pierre), 660.
Ribeau (Philippe), 628.
Riboud (Benoit), 438.
Ricard (Jean), 722.
Richard (Fleury), 900.
Rigaud (Hyacinthe), 771.
Ringuet, 879.
Rion ou Ryon (Étienne), 301.
Rion ou Ryon (Jean), 963.
Rioty (Guillaume), 668.
Robert (Nicolas), 68.
Robin, 349.
Roboam le peintre, voir Masles (Roboam de).
Roch (Antoine), 516.
Roch (Claude), 440.
Roche (Jean I), 47.
Roche (Jean II), 441.
Roche (Pierre), 442.
Rochefort ou de Rochefort (François), 111.
Rogier le verrier, voir Blic (Rogier).
Rolin (André), 222.
Roman (Nicolas), 360.
Romand ou Romain, 443.
Ronze, Ronge, ou Rouze (Thibaut), 487.
Ronzi ou Rouzi (Étienne), 42.
Rose (Léonard), 337.
Roseming (Christin), 785.
Rotter (Chrétien), 839.
Rouan (de), 117, 118.
Rouan (Jean de), 117, 118.
Rousset-Nicolet, 844.
Rouze ou Rouge (Thibaut), voir Ronze (Thibaut).
Rouzi (Étienne), voir Ronzi (Étienne).
Roy (Antoine), 444.
Roy (Bernard), voir Rey (Bernard).
Roy (Guillaume), voir Le Roy (Guillaume).
Roy (Jacques), 445.
Roy (Jean), voir Rey (Jean).
Royet (Lambert).

Roz (Jacques), voir Le Roux (Jacques).
Roz ou Rouz (Jean), voir Le Roux (Jean).
Roz ou Ruffi (Mathieu), voir Le Roux (Mathieu).
Roze (Léonard), voir Rose (Léonard).
Rozier (Gaspard), voir Ozier (Gaspard).
Ruelle (Jacques), 800.
Ruelle (Robert), 710.

Sacarel (Pierre), voir Saquerel (Pierre).
Salarié (Jean), voir Célarier (Jean).
Salesne (Pierre), 376.
Salgue (Pierre de), voir Sargues (Pierre de).
Salomon (Bernard), 366.
Salomon (Grégoire), 644.
Salomon (Jean I), 446.
Salomon (Jean II), 611.
Salomon (Louis), 616.
Salsay (Étienne I), 26.
Salvator (Salvatori), 308.
Sansonnant (Jean), 629.
Saquerel (Pierre), 19.
Saranges (Corneille de), voir Sept Granges (Corneille de).
Sargues (Pierre de), 12.
Sarrabat fils, 856.
Sarrabat (Daniel), 790.
Sarsay (André), 58.
Sarsay ou Salsay (Étienne I), 26.
Sarsay (Étienne II), 116.
Sauf (Henri), voir Stal (Henri).
Sauvaige ou Sauvajot (Jean), 258.
Savary (Claude), 684.
Scaramouche (Jacques-Ange), 379.
Sébastien ou Bastien, 321.
Sébastien de Bologne, voir Serlio (Sébastiano).
Seiton (Filippo), 567.
Sentier (Pierre), 375.
Sentier (Sébastien), 454.
Sept Granges (Corneille de), 232.
Serlio (Sébastiano), 83.
Sertrain (André), 707.
Sevin, 780.
Sevin (Pierre-Paul), 776.
Sgerbelle ou Sgherbelle (Antoine), 661.
Sgerbelle, Sgherbelle ou Sgarbel (Marco), 687.
Sibut ou Cibut (Jean), 745.
Silvestre, 361.
Silvestre (Les frères), 537, 538.
Simon de Paris, voir Paris (Simon de).
Simon-Pierre de La Haye, voir La Haye (Simon-Pierre).
Sorlin, 647.
Spierre (Claude), 734.
Spranghers (Barthélemy), 383.
Squoniam, 648.
Stal ou Stault (Henri), 251.
Stallard (François), voir Stella (François I).
Standaert, voir van Bloemen (Pierre).
Stella (François I), 507.
Stella (François II), 653.
Stella (Jacques), 635.
Stradan (Jean), 233.
Sucrier (Pierre), voir Saquerel (Pierre).
Sureau (Janin), 37.
Suyrat (Guillaume), 952.

Tachon (Jean), 447.
Tachon (Pierre), 448.
Taillemant (Gillet), 97.

Tallon, Talon ou Tollon (Pierre), 311.
Talon (Claude), 496.
Tassin (Laurent), voir Cassin (Laurent).
Tavel (Richard), 617.
Terraillon (Antoine), 622.
Terré (Richard), 109.
Théobald dit Vazel (Blaise), 129.
Thévenet (Bernard), 323.
Thibaud (Claude), 302.
Thibault, 491.
Thierriat (Augustin), 911.
Thierry, 940.
Thierry (Antoine), 756.
Thobie le peintre (Maître), voir Ysaïe (Tobie).
Tholouze (Jean de), 349.
Thomas I, 488.
Thomas II, 492.
Thomas (Barthélemy), 223.
Thomas (Odinet), 303.
Thomé (Sébastien), 811.
Tibault (Jean), 99.
Tiénent, voir Étienne.
Tillier (Louis), 245.
Tollon (Pierre), voir Tallon (Pierre).
Torchet (Arnaud), 449.
Tortorel (Jacques), 505, 523.
Tortorel (Noël), 523.
Tourtoret (Noël), voir Tortorel (Noël).
Tourtoroy (Sébastien), 495.
Tourvéon ou Torvéon dit Bourgogne (Jean de).
Trémolières (Pierre-Charles), 838.
Trimolet (Anthelme-Claude-Honoré), 920.
Trimolet (Marie-Antoinette-Victoire), voir Petit-Jean (Marie-Antoinette-Victoire).
Trimolet (Jean-Louis), 915.
Troullieu (Pierre), 845.

Valier (Jean), 539.
Vallier (Louis), 450.
Van Bloemen (Pierre), 765.
Vandegrin (Jean-Baptiste), 600.
Van der Cabel (Adrian), 712.
Van der Cabel (Ange), 740.
Vandermère ou Vandemore (Gabriel), 260.
Vandermère, Vandemère ou Vandelmore dit le Levin ou le Lievin (Jacques), 627.
Vandermère, Vandemère ou Vandemore (Jean I), 242.
Vandermère, Vandemère ou Vandemore (Jean II), 458.
Vandermère, Vandemère ou Vandemore (Jean III), 603.
Vandermère, Vandemère ou Vandemore (Liévin), 173.
Vandermère ou Vandemère (Remi), 239.
Van der Star (François), voir Stella (François I).
Van der Straten (Jean), voir Stradan (Jean).
Vangomeryn ou Vangomaryn (Josse), 163.
Vanier ou Vannier (Bertrand), 948.
Vannier ou Vannier dit Bertrand (Pierre), 133, 958.
Vannebort (Jean), 451.
Vantolon ou Vantalon (Pierre), 781.
Varembrung (Jean), 452.
Vatel (Antoine), 650.
Vatel (Jean), 637.
Vater (Antoine), 793.
Vater (Jean), 533.
Vater (Pierre), 534.

Vayret (Pierre), 479.
Vazel (Blaise Théobald dit), voir Théobald (Blaise).
Vendegrin (Otton), 588.
Verdier (Henri), 762.
Verdier (Joachim), 851.
Verdon (Janin de), 932.
Verney (Lambert), 904.
Vertumet (Jacques), 606.
Verzier (Jean-Antoine), 907.
Vessenat (Antoine), 158.
Veyrat (Jean), 264.
Veyrat ou Vairard (Pierre), 204.
Viaut (Pierre), 304.
Vida (Noël de), 551.
Vidart, Vidal ou Villars (Salvator de), 205.
Vienne (Jean de), 98.
Vienno (Hubert), 770, 802.
Viennot (Charles), 802.
Villionne fils, 903.
Villionne père, 885.
Vinc (Jean-Baptiste), voir Vandegrin (Jean-Baptiste).
Viry, Virys ou Wairix (Antoine), 752.
Viry (François), 741.
Vivien (Joseph), 766.
Vollant (Antoine), 570.
Vroom (Henri-Cornelissen), 513.

Wairix (Antoine), voir Viry (Antoine).
Weiler (Jean), 730.
Weenix (Jean), 731.
Wery (Pierre-Nicolas), 893.

Ybrellin (Abraham), 631.
Ysabeau, 248.
Ysaïe (Tobie), 595.
Yves, 938.
Yvonnet, 333.
Yvonnet (Jean), 177.
Yvonnet Le Breton, 936.

XXV

L'ACADÉMIE DE MUSIQUE DE MOULINS

AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

« *Quid sine concordia* [1] ? »

Les Archives municipales de la ville de Moulins possèdent, sous le n° 400, un registre ayant pour titre : *Délibérations tant générales que particulières de l'Académie de musique établie en cette ville*. C'est à l'aide de ces procès-verbaux que nous nous proposons de

[1] Procès-verbal du 24 juin 1736. — Devise de l'Académie de musique de Moulins, accompagnant un trophée d'instruments.

faire connaître cette association dont l'existence plus ou moins prospère s'écoula pendant une partie du dix-huitième siècle.

Depuis longtemps déjà cet établissement était l'objet des préoccupations de la Société; mais ce ne fut que le 6 juin 1736 que ce projet put être mis à exécution sous le patronage de l'Intendant d'alors, ainsi que le constatent les lignes suivantes dont nous respectons le style et la couleur, et qui indiquent parfaitement le but qu'on se proposait et le mode à employer pour sa réalisation : « Aujourd'huy sixième juin mil sept cent trente-six, M. Pallu, intendant de la généralité de Moulins, ayant fait inviter un grand nombre de personnes les plus distinguées de la ville de Moulins de se rendre en son hôtel à quatre heures du soir et s'y étant effectivement rendues, il leur a exposé que le désir qu'il a de procurer à la ville tous les avantages qui peuvent luy convenir, luy a fait concevoir le dessein d'y former un établissement d'Académie de musique lequel outre l'agrément qui en est inséparable doit être aussy d'une grande utilité, en ce que d'une part il servira à occuper les habitants à un exercice noble et de l'autre contribuera à l'éducation et à la perfection des enfants en appelant un grand nombre de musiciens du Royaume dans lesquels on trouvera toutes sortes de maistres de musique soit pour la voix, soit pour les instruments, que l'expériance a appris à une grande partie des villes du Royaume combien cet établissement est avantageux, qu'il convient d'autant mieux à la ville de Moulins que la disette des maistres de musique rend inutile les talens d'un grand nombre de jeunes personnes et que la ville de Moulins étant la capitale d'une grande province et sur le grand chemin de Paris à Lyon elle doit voir avec une espèce de jalousie le succès de ces sortes d'établissements dans plusieurs autres villes; qu'au reste n'ayant rien tant à cœur que de procurer l'avantage de la ville sans l'incommoder, le sistème qu'il s'est formé rendra cet établissement aisé et peu dispendieux par la médiocrité des souscriptions, qu'il a informé de son dessein M. le duc de La Vallière, gouverneur du Bourbonnais, qu'il l'a mesme prié d'agréer le titre de protecteur de l'Académie, que M. de La Vallière a aprouvé le dessein et n'a pas refusé le titre. Enfin, M. Pallu a dit qu'il avait jugé à propos de communiquer ce projet à toutes les personnes convoquées qu'il regarde comme la majeure et la plus saine partie de la ville soit par raport au rang

qu'elles y tiennent soit par raport à leurs lumières, afin de donner leur avis sur le projet en général et ensuite sur les règlemens qu'il convient faire au cas que le projet soit admis. »

Il va sans dire que l'assemblée approuva « unanimement » cette proposition. Et, sans plus tarder, après avoir toutefois, au nom de la ville, remercié M. Pallu « de ses bonnes intentions pour elle dont elle éprouve tous les jours d'heureux effets », on se mit à l'œuvre afin de rédiger un règlement des plus détaillés dont voici les principales dispositions, complétant le préambule que nous venons de reproduire.

Le promoteur de cette œuvre fut naturellement désigné comme son président, charge transmissible aux intendants ses successeurs.

Il devait y avoir un conseil particulier composé de vingt commissaires, parmi lesquels seraient choisis : un secrétaire, un maître des cérémonies, un trésorier et un inspecteur perpétuels de la musique, avec des adjoints en plus ou moins grand nombre; et, sous le titre d'inspecteurs de la salle, quatre commissaires chargés de veiller à sa décoration et aux préparatifs des concerts.

Ce Conseil se réunirait tous les dimanches, à quatre heures du soir, dans une des salles de l'Hôtel de ville, et il ne pourrait rien décider d'important sans convoquer une assemblée générale dont les délibérations seront signées de dix souscripteurs au moins, tandis que cinq signatures suffiront pour le Conseil particulier.

L'article 10 est ainsi conçu : « Toutes les personnes, excepté celles qui font profession des arts mécaniques, seront admises à souscrire. »

Deux ordres de souscription annuelle sont établis : le premier, de quarante-huit livres pour les personnes qui habitent la ville ou dont la demeure n'en est distante que de six lieues, et le second de vingt-quatre-livres à l'égard de celles plus éloignées et qui n'auront point de maison ouverte à Moulins. Quant aux souscripteurs mariés, ils pourront être accompagnés de leur femme et de deux de leurs enfants âgés au moins de douze ans. Les autres auront la faculté d'introduire certains parents dont le degré est indiqué, à la condition toutefois qu'ils habitent avec eux et qu'ils soient célibataires.

MM. les maire, échevins, procureur du Roi et secrétaire de la ville auront droit, sans souscrire, dit l'article 22, d'entrer aux concerts avec leur femme et leurs enfants.

Il en sera de même, d'après l'article suivant, des étrangers qui ne seront point de la généralité de Moulins et qui passeront par cette ville. Mais alors le portier devra, avant de les introduire, en prévenir l'un des maîtres des cérémonies, afin qu'il puisse leur rendre « les honneurs convenables ».

Les officiers des corps militaires traversant Moulins jouiront des mêmes priviléges que les étrangers.

L'article 24 est relatif à l'abonnement des corps et communautés de la cité.

Les articles 26, 27, 28 et 29 concernent les attributions du secrétaire qui tiendra deux registres : l'un sur lequel seront inscrits les procès-verbaux, et l'autre où seront indiqués les opéras, cantates, motets, sonates, etc., exécutés à chaque concert, le nombre des musiciens, souscripteurs ou engagistes qui y auront fait leur partie, avec indication des rôles que chacun y aura remplis.

Les jours de concert, les gagistes étaient tenus de se trouver, à quatre heures et demie, à leur place respective. Et s'ils prévoyaient un cas d'absence légitime, le premier inspecteur en serait prévenu au moins trois jours à l'avance. Avant d'entrer en fonction, les musiciens étaient par lui présentés au président et ensuite au conseil particulier chargé de les examiner et de les recevoir. Ce même membre avait le choix des morceaux, sauf l'approbation du conseil particulier. Il était en outre chargé, avec les quatre inspecteurs de l'orchestre, de la distribution des rôles et des parties.

Les articles 42 et 43 tracent le devoir des maitres des cérémonies, dont l'un se tiendrait à l'orchestre, le second à la porte de la salle, et les deux autres rendraient à chacun les honneurs convenables.

Sauf la réserve d'un certain nombre en faveur du président, les places devaient être occupées sans autre distinction que celle inspirée par la politesse; et les maitres des cérémonies auraient soin de faire placer les dames et les demoiselles avant les hommes, de quelque condition qu'ils soient.

Enfin, d'après l'article 46 et dernier, les concerts avaient lieu tous les mardis, à cinq heures du soir, excepté depuis le 4 septembre jusqu'au 15 novembre, époque des vacances.

Quelques jours s'étaient à peine écoulés qu'on s'occupait de l'aménagement de la salle des concerts dont « le plafond sera blan-

chi ainsi que le contour de l'orchestre », de l'acquisition de deux lustres, de dix-huit pattes destinées à tenir des bougies, les uns et les autres en bois peint couleur de noyer, de huit pupitres et de deux cents chaises, à trente-cinq livres le cent. Dernier détail, l'assemblée devait être séparée de l'orchestre par « une espèce de barrière ». Comme on le voit, les préparatifs n'étaient pas très-grands. Le luxe et le confort ne régnaient pas encore en maîtres.

Pendant ce temps-là avaient lieu les engagements d'artistes.

Le premier qui se présente est Pierre Yzo, de Nevers. Il est admis, après avoir exécuté la *Cantate du printemps* de Clérambault, comme maître de musique, devant battre la mesure dans les répétitions et concerts et tenir une école de son art, afin de l'enseigner, à raison de 2 livres par mois, aux écoliers qu'il plaira au conseil particulier de lui envoyer pour former des sujets « propres » à l'Académie[1]. Ses appointements ont été fixés à 300 livres par an, payables de mois en mois, à partir du 1er mai 1736.

La même ville nous envoie encore une autre pensionnaire, si l'on peut s'exprimer ainsi : mademoiselle Françoise Gautherot, fille majeure, admise à chanter les dessus, aux mêmes gages que son compatriote. La *Cantate de la rose* et plusieurs airs de l'opéra de l'*Europe galante* de Campra, tels furent ses titres.

Le sieur Marotte et l'abbé de Saint-Loup ont été reçus, comme musiciens, tous les deux aux appointements de 300 livres.

Le 16 août, Leclair et sa femme, venant de Lyon, sont engagés au prix unique de 600 livres[2].

Le 10 septembre a lieu la réception, comme violoncelliste, de Garnier, à raison de 250 livres[3].

Un état de dépenses arrêté le 8 juillet de cette même année nous permettra de compléter le personnel de l'Académie. Chacun des

[1] L'école de musique tenue par Pierre Yzo reçut immédiatement six garçons et six filles pour apprendre soit à chanter, soit à jouer du violon.

Nicolas Blondeau, natif de Moulins, après avoir joué deux ou trois menuets, a été admis à prendre des leçons de musique, à la condition qu'aussitôt qu'il sera trouvé propre à tenir sa partie au concert, il s'engagerait à le faire pendant un an, et ce sans rétribution.

[2] En 1737, les appointements sont portés à 800 livres, et pour gratification 50 livres, « sans tirer à conséquence ».

[3] Le 28 décembre, les appointements sont fixés à 300 livres, et ce à partir de la réception de l'artiste.

musiciens dont les noms suivent devait recevoir par concert, y compris les répétitions : Dauvergne, le père de notre célèbre artiste bourbonnais, 4 livres[1], — Grassot, 2 livres, — Besson l'aîné, 2 livres, — Besson jeune, 30 sols, — Coutancin, 30 sols, — les abbés Devaux et Moignerot, 30 sols aussi, — au sieur Salomon, 60 livres par an, tant pour raccommoder et accorder le clavecin que pour chanter aux concerts. Deux mois plus tard, il a été donné aux enfants de chœur qui ont chanté ou joué de la basse 24 livres de gratification.

On fit immédiatement, à la date du 24 juin, venir de Paris des morceaux de musique pour une somme de 200 livres. Nous regrettons de ne pouvoir les indiquer, vu la disparition du second registre tenu par le secrétaire.

Les frais de copies s'élevèrent aussi à une somme assez forte et vinrent d'autant augmenter le traitement de certains de nos musiciens. Ainsi, par exemple, le violoncelliste Garnier touche 23 livres 10 sols relativement à la copie de *Roland*. Il lui est alloué 49 livres pour celle d'*Issé*, etc. L'opéra de la *Grotte* lui rapporte 15 livres, et celui des *Éléments*, 18 livres 10 sols[2].

On commence un fonds de motets : le *Dixit*[3], le *Venite exaltemus*, l'*O filii*, l'*Usquequo ;* sans oublier des cantates et des symphonies.

Une noble émulation s'était emparée de la société moulinoise; les souscripteurs étaient nombreux. Les corps constitués tenaient à honneur de favoriser une telle entreprise, comme cela ressort des délibérations des 5, 12 et 16 août; car, ayant eu connaissance des dépenses à faire et déjà faites, les officiers du présidial demandent à élever l'abonnement de leur compagnie à 20 louis d'or par an,

[1] 22 septembre 1736. « Le Conseil particulier, satisfait des soins et des attentions que se donne le sieur Dauvergne père, pour apprendre aux violons qui sont au-dessous de luy, les pièces qu'ils doivent exécuter dans les concerts, a arresté qu'il sera payé annuellement, audit sieur Dauvergne, une gratification de cent livres par an payable de quartiers en quartiers. »

Les autres artistes sont aussi augmentés.

[2] Quelques autres articles de dépenses sont encore à relever, comme les 17 livres 16 sols de limonade aux dames de l'orchestre, les 26 livres 4 sols de vin fourni aux musiciens, et les 65 livres, prix d'un bouquet offert à madame Dori.....

[3] 2 décembre 1736. — Payé au sieur Premia, pour les copies du *Dixit* de M. Delacaude, 16 livres 10 sols, soit trente-trois feuilles à 10 sols.

au lieu de 15. Les procureurs de la Communauté offrent annuellement 240 livres, et les officiers de l'Élection, 6 louis. A la fin du mois de juin, les maire et échevins s'étaient présentés afin de souscrire personnellement; mais l'assemblée, en les remerciant, avait décidé de leur conserver l'entrée gratuite aux concerts.

Pour compléter ce qui a trait à l'année 1736, nous devons publier trois lettres dont deux étaient précieusement conservées dans les archives de l'Académie, celles de M. de La Vallière, gouverneur de la province, et de madame la princesse de Conti, première douairière, en réponse aux missives de l'intendant. Elles feront connaître l'intérêt tout particulier que ces personnages portaient à notre Académie de musique et le « présent magnifique », selon l'expression de l'intendant, « beau et digne », d'après le gouverneur, de la princesse de Conti [1].

« A Paris, ce 13 juillet 1736.

« Je vois avec plaisir, Monsieur, qne vous menés about avec succès de ce que vous entreprenés, vous me paroissés content des premières exécutions de vostre troupe harmonieuse. Cela ira encore bien mieux quand tout sera bien en meutte ensemble. Il m'a paru par vostre dernière lettre que vous menquiés d'opera. Je me suis trouvé à portée de satisfaire à ce principal objet la, je vous envois donc tous les opera de Lussy [2] (je crois que ce sont les meilleurs). Ils sont en dix neuf volusmes, j'y ai joint trois autres volusmes de tous les airs de violons et simphonies, avec dessus et basses, séparées et tirées de ses opera, voilà un fondement de musique assés bon, au reste, c'est à Mad^e la princesse de Conty que l'accadémie a cette obligation là. Elle avait fait copier, par Philidor, tous ces opera là dans le tems qu'elle s'adonnoit à la musique, je luy ai montré vostre lettre, et comme elle ne fait plus grand usage de tout cela, elle s'est prestée de la meilleure grace du monde à en faire un présent à l'accadémie, il est beau et digne d'elle, je vous envoie aussy trois ou quatre opera de Destouches, par prédilection pour vostre amy, à propos de Destouches, je ne scais où le prendre d'autant plus que je part demain pour ma campagne, mais en attendant que je l'attrape vous pourriés vous adresser à M. Dussé le fils, c'est je crois son meilleur amy, et personne n'est plus en état de luy faire accepter la proposition.

[1] Ces lettres sont reproduites d'après le registre des procès-verbaux.

[2] Le copiste s'est assurément trompé; il s'agit bien là de Lulli, célèbre musicien du siècle de Louis XIV.

« Je rends grâce à Mrs de ville et reçois avec beaucoup de reconnoissance la proposition du porterait. Cela reçoit plus de difficulté. Je n'en ai qu'un mauvais qui est une enseigne à bierre, et la vanité, chose dont nous ne nous défaisons qu'avec peine, m'empesche de le traduire ainsy en public et la même vanité ne me permet pas à mon age d'imaginer d'en faire faire un nouveau.

Non sum qualis eram bonæ
Sub regno Cynaræ.

« Je suis très véritablement, monsieur, vostre très humble et très obéissant serviteur.

« *Signé :* Le duc DE LA VALLIÈRE.

« Je crois que la caisse partira dimanche 15. »

« MADAME,

« Monsieur le duc de la Vallière m'a fait part des bontés dont Vostre Altesse Sérénissime honore l'Accadémie de Musique qui vient de se former dans cette ville et du présent magnifique qu'elle a bien voulu luy faire, cette accadémie s'est élevée sous la protection de Monsieur le duc de la Vallière, mais elle n'auroit jamais osé se flatter d'un honneur aussy distingué, son succès et sa durée ne sont plus douteux par la noble émulation que les biensfaits de Vostre Altesse Sérénissime ont fait naître, la bonté, dont elle donne des marques si éclatantes, m'a fait croire qu'elle voudroit bien agréer la liberté que je prend de luy temoigner ma reconnoissance et celle de l'accadémie qui est sans bornes, c'est de toutes mes fonctions la plus glorieuse puisqu'elle me procure l'honneur d'assurer Vostre Altesse Sérénissime du très profond respect avec lequel je suis, Madame, de Votre Altesse Sérénissime, le très-humble et très obeïssant serviteur.

« *Signé :* PALLU. »

« Du 22 juillet 1736.

« L'établissement de l'Académie de musique que vous avez établie à Moulins est si louable, Monsieur, que la ville, et tout le pays vous en doit être fort obligé, c'est un amusement très propre à polir, et à donner du goût pour les bonnes choses, ils se souvienderont qu'ils le doivent à un intendant qui a luy mesme beaucoup de goût et de politesse, j'ay été ravie de me trouver quelques livres qui puissent estre commodes pour vostre académie, le présent est médiocre, et ne mérite pas un si grand remerciment, mais j'ay été bien aise, Monsieur, qu'il passa par vous, et de vous assurer de toute la considération que j'ay pour vous.

« Marie-Anne DE BOURBON. »

La première délibération de 1737 du conseil particulier relate, moyennant 300 livres, l'acquisition du clavecin de madame de Magny, attendu, y est-il dit, qu'il en faut un nécessairement au concert.

De nouveaux noms apparaissent et viennent, en 1737 et 1738, compléter les artistes déjà connus : Guéry, comme haute-contre [1]; Beyse, en la même qualité [2]; Lefevre, comme une basse-taille [3]; les violonistes Jobert [4], Lalemand père et fils [5].

Quand cela était nécessaire, l'Académie ne reculait pas devant la dépense en appelant des artistes étrangers, ainsi que cela résulte d'un article de compte du 18 juin 1737 où il est indiqué 114 livres « pour le voyage de deux violons » et 51 l. 8 sols donnés à Guéry chargé d'aller chercher un musicien [6].

Le 16 janvier 1741, la commission remercie M. de Sauvigny, intendant, qui venait d'être nommé en la même qualité à Grenoble, « de l'intérêt et de la générosité donnés à l'Académie ». Et, à la suite de ces lignes, M. de Sauvigny veut bien écrire lui-même, sur le registre des délibérations, tous ces remercîments.

Le 21 décembre de cette même année, les commissaires extraordinairement assemblés chez M. de Laporte, président de l'Académie, décidèrent qu'en considération du « service extraordinaire » que l'abbé de Saint-Loup a bien voulu faire depuis la rentrée, il lui serait alloué, et ce à partir du 1er janvier suivant, ses premiers gages, c'est-à-dire 300 livres par an. MM. Des Odilles et Du Coudray sont priés de lui annoncer cette résolution, en lui faisant savoir que l'Académie ne s'est déterminée à cette augmentation « qu'à la charge qu'il continuera ses services ordinaires, que même toutes les fois que le bien du concert l'exigera, il le conduira et y battera la mesure ».

[1] 500 livres par an, avec engagement de deux ans et 24 livres pour son voyage. Et, comme il apprend la musique au menuisier dont on se servait pour les concerts, il recevra, de ce chef et par mois, 4 livres.

[2] Il s'est engagé jusqu'au 1er janvier 1739, à raison de 20 sols par jour.

[3] *Id.*, à raison de 400 livres par an.

[4] A raison de 300 livres par an. — Jaubert l'aîné sera dégagé du service du Roi et engagé pour trois ans, à raison de 300 livres par an, sur laquelle somme on lui retiendra 100 livres annuellement, jusqu'à ce que son congé ait été totalement payé (17 janvier 1738). Et, le 29 mars suivant, on lui donne 360 livres.

[5] Ils reçoivent, pour le mois de juillet, 83 livres 8 sous.

[6] 4 mars 1737. — Il a été donné, à un soldat qui a chanté au concert, 3 livres.

Dans une réunion du même mois, on se préoccupe, et avec juste raison, de la situation financière de la Société, les recettes étant de beaucoup inférieures aux dépenses, quoiqu'elles aient été réduites autant que possible. La cause de ce déficit était, paraît-il, « le défaut de troupes dans la généralité ». A la suite de cet exposé, M. le président offre spontanément 1,000 livres.

Le concert du 11 juillet 1742 dut être assurément l'un des plus remarquables de notre Académie de musique; car que ne fit-on pas pour le rendre digne du grand personnage qui devait y assister? Il ne s'agissait rien moins que de recevoir Mehemet-Haïd-Pacha, à la tête de l'ambassade du sultan, traversant Moulins pour se rendre à Paris. Un tel événement devait tout naturellement être consigné, avec quelques détails, dans les archives de la société, et c'est ce compte rendu lui-même que nous allons reproduire selon sa forme et teneur :

« Le 11 juillet 1742, Mehemet-Haïd-Pacha, béglierbey de Roumélie, ambassadeur de sa Hautesse vers sa Majesté très-chrétienne, accompagné de Mehemet-Meshoud-bey, son fils, de son gendre, et de plusieurs de ses officiers, est venu au concert. Il a été receu au bas de l'escalier par quatre de MM. les commissaires, qui l'ont conduit dans la salle, où il a été placé dans un fauteuil posé presqu'au fond de la dite salle, n'y ayant derrière que deux rangs de chaises. Aux deux cottés du fauteuil étaient placés quatre autres fauteuils qui ont été occupés par le fils et le gendre de Son Excellence, M. l'intendant et M. de Jonville, gentilhomme ordinaire chez le Roy, accompagnant l'ambassadeur, les chaises étaient ensuite placées de façon qu'elles formoient une espèce de fer à cheval, au moyen de quoy personne ne s'est trouvé devant Son Excellence qui avoit le coup d'œil entier de l'orchestre et sur la compagnie. On a donné les fêtes grecques et romaines et, dans un intermède, un air italien chanté par mademoiselle Baillache. Son Exellence a trouvé le concert fort bon, et a singulièrement admiré la beauté de la voix de madame de Magny, le goût et la propreté du chant de madame de la Baume. »

A la sortie, comme à l'entrée de l'ambassade, le même cérémonial eut lieu sans doute, et ainsi se termina cette fête musicale qui dut longtemps faire l'objet des conversations de toute la ville, enviant les heureux privilégiés du 11 juillet 1742.

Le chanoine Guéry, maître de musique de la collégiale, faisant la partie de l'Académie depuis 1737 et chargé de la direction des concerts, prie MM. les commissaires, le 24 décembre 1742, vu « les bontés et les marques de distinction dont l'Académie l'avait honoré depuis son établissement » et qui le rendent « de plus en plus zélé pour sa conservation et ses succès », de lui permettre « de continuer ses services en la même qualité et de remplir les mêmes fonctions sans aucuns apointemens n'y rétribution à commencer au premier janvier mil sept cent quarante-trois ». A l'unanimité, cela va sans dire, cette proposition est acceptée, MM. les commissaires se plaisant à rendre à cet artiste zélé « les témoignages de satisfaction que méritent ces services ».

La mort enleva, cette année, deux de nos artistes : mademoiselle Delabrenne, « associée et chantant au concert », et Lefèvre, musicien gagiste comme basse-taille, dont les messes de *Requiem*, en l'église des Dames Ursulines, furent chantées le 7 mars et le 17 novembre [1].

La situation matérielle de l'Académie ne s'améliore pas, et l'année 1745 s'achève avec un déficit de 720 livres que MM. les commissaires ont bien voulu combler, en souscrivant chacun pour 36 livres.

Les choses n'allaient pas non plus toujours toutes seules à l'égard des artistes, ainsi que l'indique, par exemple, le procès-verbal du 26 mars 1746, où nous lisons que le gagiste Cuvilier s'était absenté de Moulins, après avoir déclaré qu'il ne chanterait pas, quoique le maître du concert l'ait averti dès le matin; circonstance annonçant, dit-on, que ce musicien ne veut pas remplir son engagement jusqu'au bout. Il est curieux de savoir ce que l'on imagina en pareille circonstance. On ne le croirait vraiment pas, sans le texte même de la délibération qui porte ni plus ni moins « que ledit Cuvilier seroit cherché et arrêté, et constitué prisonnier jusqu'à ce qu'il en eût été décidé par M. l'intendant, président du concert ». Nous ne saurions dire quel fut le résultat de cet acte de vigueur et de rigueur tout à la fois, pour ne rien dire de plus.

Outre le magnifique cadeau des vingt-deux volumes d'opéras,

[1] Lefèvre fut inhumé dans l'église Saint-Pierre des Menestraux. Le 17 janvier 1738, il avait été payé 35 livres 15 sols pour copie d'une messe de *Requiem*.

airs de violons et symphonies de Lully, fait en 1736 par madame la princesse de Conti, nous devons encore enregistrer les dons de M. Marais, contrôleur du dixième, et de M. de Lalive. Le premier offrit, août 1742, la tragédie d'*Alcyone* de son aïeul, surintendant de la musique du Roi, et le second, mai 1747, l'opéra de *Zaïde*, avec les copies principales des parties. Comme on le voit, le répertoire de l'Académie était riche, et permettait de varier les programmes des concerts et de procurer ainsi d'agréables distractions aux abonnés. Tout porte à croire que plus d'un morceau extrait des œuvres de notre grand compositeur bourbonnais, Antoine Dauvergne, charmèrent aussi les amateurs, puisque ses productions musicales s'échelonnent de 1752 à 1771.

Malgré cela, le nombre des souscripteurs n'augmentait guère, ne pouvant, du reste, se recruter, selon les termes du règlement, que dans ce qu'on appelait alors la société. Les cotisations étaient même difficiles à recouvrer, à tel point qu'il fut décidé, le 4 janvier 1749, qu'on ferait le « possible » pour obvier à ce grave inconvénient, et que les engagements des gagistes ne se renouvelleraient pas tant que les fonds en caisse ne seraient pas suffisants pour faire face aux dépenses. Les retardataires devaient être rayés définitivement de la liste de ces privilégiés. La conséquence de cette pénurie fut la suspension, pendant quelque temps, des exercices retardés, selon le texte du procès-verbal du 2 décembre 1751, par « des circonstances particulières ».

Le 30 novembre suivant, l'Académie reprit ses concerts, en donnant l'*Europe galante*. Pendant le mois de décembre, on fit entendre ce même opéra et celui des *Éléments*. En janvier 1752, les artistes exécutèrent *Tancrède* et les deux productions déjà citées.

A la demande de madame de Belle-Isle, la société musicale chanta, le 6 janvier 1752, dans l'église de la Visitation, à cause de l'ouverture de la béatification de madame de Chantal, le *Te Deum* de M. Delalande.

En février, on donna les opéras de *Tancrède*, de *Radegonde* et de *Jephté*. Et le 19, à la suite du concert et à l'occasion de la naissance de Mgr le duc de Bourgogne, la salle de l'intendance vit un « divertissement » composé et dirigé par Desmazures, dont les récits furent chantés par mesdemoiselles Angrant et Coupery, et les sieurs Vincent et Leblanc.

Dans le mois de mars eut lieu l'audition des opéras de *Jephté* et des *Éléments*, ainsi que des motets de Delalande connus sous le nom de *Confitemini* et de *Dominus regnavit*.

Les opéras d'*Issé* et des *Amours des dieux* s'exécutèrent alternativement en avril.

Les mois de juin et de juillet devaient être remplis par les partitions des *Indes galantes* et des *Talents lyriques*.

Le 7 novembre, l'Académie reprit ses services par le concert de l'*Europe galante*.

En septembre de cette même année, il avait été donné 15 livres aux musiciens d'un régiment de dragons ayant sans doute exécuté quelques morceaux de musique.

Les dames n'étaient pas seulement l'ornement de ces fêtes artistiques; elles travaillaient encore, paraît-il, à faire une heureuse propagande; car nous lisons dans le procès-verbal du 9 décembre 1753 qu'elles seront invitées à continuer, à l'Académie, « leurs bontés et leur zèle ». Nous sommes sûr qu'elles n'eurent garde de manquer à cette gracieuse et pressante invitation.

Le 15 septembre 1756, le nouvel intendant, M. de Bérulle, fut reconnu comme président dans une réunion tenue en son hôtel. Cette formalité accomplie, M. Dessalles, trésorier, invita l'assemblée à délibérer sur plusieurs points importants : attribution de différentes fonctions à tels ou tels commissaires, nécessité de retenir l'abbé Moriac comme baisse-taille, en cherchant à le pourvoir d'une place de chantre soit à Notre-Dame, soit dans l'église Saint-Pierre.

L'attention se porta aussi sur l'école de violons, qui était loin de remplir le but qu'on s'était proposé, puisque la plus grande partie des élèves, après s'être exercés pendant plusieurs années, se retiraient au moment où ils auraient pu prendre place parmi les musiciens de l'Académie. L'artiste Touly devra choisir, parmi eux, les deux plus dignes, dont les parents s'engageront, en cas d'inexécution des conditions, à payer une indemnité. Le violoncelle sera appris à un troisième.

La majeure partie des violons « de remplissage » négligeant d'étudier leurs parties, et la plupart des gagistes, « par paresse ou mauvaise volonté », ne se rendant pas exactement aux répétitions ou arrivant trop tard les jours de concert, non-seulement recevront de sérieux avertissements, mais des mesures seront prises pour

faire cesser, à l'avenir, ces abus, qui ne pouvaient que nuire au bon fonctionnement de l'institution.

Les dépenses étaient toujours supérieures aux recettes, ainsi que le constate une délibération du 1er avril 1757. On attribue la perte de plus du tiers des fonds au départ de la gendarmerie[1] et des autres troupes répandues soit dans la généralité, soit en garnison à Moulins. L'Académie, y est-il dit, ne peut fournir aux dépenses ordinaires. Aussi, le 5 juin, résolution est prise de demander aux pensionnaires, comme déjà en 1745, de vouloir bien consentir à la réduction de leurs traitements; sans quoi, il y aurait nécessité de cesser les concerts à partir du 1er octobre prochain. Étant assurés que l'Académie, « sensible à leur zèle et à leur attachement », saurait leur témoigner, en des temps plus propices, toute sa satisfaction, « en les gratifiant de l'excédant de sa dépense », ils acceptèrent tous, le 5 juillet, la réduction demandée, sauf les époux Torlez qui ne se rendirent que le lendemain.

On n'avait qu'à faire appel au zèle de nos artistes, et aussitôt ils s'empressaient de donner satisfaction à tout ce qu'on demandait d'eux. C'est ainsi qu'un article des comptes de l'Hôtel de ville nous fait connaître qu'en 1758, l'Académie de musique se transporta dans l'église des Carmes pour y chanter un motet, le jour d'une procession générale faite pour obtenir le beau temps[2], comme elle avait prêté son concours lors du baptême de mademoiselle de Bernage, à laquelle la Ville servait de parrain.

La situation matérielle est toujours critique, puisque nous lisons, dans une délibération du 28 juillet 1759, que les fonds de l'Académie devant être épuisés le 1er juillet suivant, il était urgent, pour continuer les exercices jusqu'au 1er octobre, de contracter un emprunt de 952 l. 15 s., à diviser entre les président et commissaires, à la charge de remboursement sur les premiers fonds libres. Cette somme s'éleva, pour chacun, à 43 l. 5 s. 6 d.

[1] Nous empruntons au procès-verbal du 24 décembre 1743 les lignes suivantes : « Voulant de plus en plus marquer au corps de la gendarmerie et à M. le chevalier de Grammont, aide-major, en particulier, la reconnoissance qu'ils conserveront pour les procédés de noblesse qu'ils en éprouvent, il a été décidé qu'on demanderoit à M. de Grammont d'accepter une place de commissaire. »

[2] M. l'abbé Melin, aujourd'hui chanoine de la cathédrale de Moulins, a donné, en 1872, dans le *Bulletin de la Société d'émulation de l'Allier*, une notice sur cette ancienne académie de musique de laquelle nous extrayons ce fait et le suivant.

M. de Bérulle ayant été nommé premier président du Parlement de Grenoble, les commissaires de l'Académie se rendirent, le 25 mars 1760, à l'Hôtel de l'Intendance, à l'effet de lui témoigner « la juste reconnoissance de la protection marquée dont il a honoré l'Académie et des soins qu'il a eu la bonté de prendre pour son affermissement, ainsi que pour le supplier d'accepter le titre de président honoraire ». M. de Bérulle ne se contenta pas d'adresser ses remercîments de vive voix, il voulut en consigner l'expression, de sa propre main, à la suite du procès-verbal, où on lit : « J'accepte avec toute la reconnoissance possible l'honneur que me font Messieurs les Commissaires. A Moulins, le 25 mars mille sept cent soixante. »

Le 14 janvier 1761, on sent le besoin de donner comme une nouvelle vie à l'Académie en rappelant leur devoir à MM. les Commissaires qui semblent, dit-on, l'ignorer, et en s'occupant encore de la question financière. Un nouveau règlement est même élaboré dans une assemblée tenue sous la présidence de M. Le Nain, intendant. Le nombre des membres du bureau est augmenté. Le secrétaire aura deux adjoints au lieu d'un; le maître des cérémonies, dix au lieu de trois, sans compter les six inspecteurs de musique et d'orchestre.

Le nouvel article 8 est ainsi conçu :

« Les souscripteurs seront invités à ne conduire aux concerts aucuns de leurs enfants au-dessous de dix ans.

« Défenses seront faites aux domestiques de l'un et de l'autre sexe d'entrer dans la salle, orchestre ou tribunes. »

Comme précédemment, les jours d'audition sont fixés au mardi de chaque semaine, fête ou non, excepté les fêtes solennelles, auquel cas ils seront remis au jeudi suivant. Depuis la Saint-Martin jusqu'au 15 avril, on commencera à six heures, et à cinq heures du 15 avril au 15 septembre. Les vacances seront de deux mois, à partir de cette dernière date jusqu'au 15 novembre. Les concerts n'auront pas lieu non plus pendant la quinzaine de Pâques et la semaine de la Fête-Dieu.

On ne s'attend peut-être guère à trouver, dans un règlement de ce genre, un article comme celui-ci : « La reconnoissance exigeant qu'il soit rendu des devoirs à ceux de MM. les Commissaires, aux dames, demoiselles et aux gagistes qui auront rendu des services à

l'Académie pendant leur vie, il sera chanté, tous les ans, le samedy de la semaine de la Passion, une messe en musique à laquelle M. le Président, MM. les Commissaires, dames et demoiselles seront invités et les gagistes tenus d'assister et de se charger des parties qui leur seront distribuées. »

Ce nouveau règlement devait être lu, lors de la première répétition, à tous les musiciens gagistes, de façon qu'ils puissent se conformer aux articles qui les concernaient, et affiché dans la salle des concerts et à l'orchestre, afin que personne n'en ignore.

Le 19 décembre 1762, M. de Flesselle est reconnu comme président. Il voudra bien « protéger un établissement aussi agréable qu'il est utile à cette ville et à la province ». Et, comme don de joyeux avénement, M. de Flesselle offre de faire une dépense de 4 à 500 livres « pour réparer et embellir la salle de l'Académie », c'est-à-dire la plafonner, substituer à la tribune et dans les pourtours de la salle quelques loges fermant à clefs, et y ménager « une place pour les femmes de chambre et un réduit pour la livrée ».

La rentrée des souscriptions semble se faire avec plus d'exactitude, puisque nous lisons, dans une délibération du 14 avril 1763, que non-seulement la dépense jusqu'au 1er octobre prochain est assurée, mais qu'il y avait lieu de penser que les fonds, pour les deux années suivantes, ne souffriraient aucune diminution.

Le 29 novembre 1763, les officiers de la gendarmerie et le commandant du régiment de Moulins assistent à la réunion des Commissaires et demandent à s'abonner au prix de 960 livres pour la gendarmerie et de 336 livres pour le régiment de Moulins. En même temps, le chevalier de Murinais et M. de Grandry acceptent une place de Commissaire.

Ces nouvelles ressources permettant d'augmenter les dépenses, il est décidé qu'on tâchera de se procurer une voix « haute-contre », aux appointements de 800 livres, et qu'on augmentera ceux des pensionnaires dout on avait « considérablement » diminué les émoluments dans des temps moins favorables. A chaque trompette de la gendarmerie, il sera alloué vingt sols par concert.

M. le Président, continuant ses libéralités, offre « deux très-beaux lustres », afin de décorer de plus en plus la salle des séances.

A l'avenir et pour le maintien « de la bonne police », trois sen-

tinelles des régiments de Moulins seront mises à la disposition des Commissaires; la première sera placée au bas de l'escalier, la seconde à la porte de la salle, et la troisième à l'entrée des loges. Il leur sera payé, à chacune et par concert, dix sols.

Le collége des avocats n'ayant alors offert, comme cotisation, qu'une somme de 192 livres, il lui fut répondu qu'on ne pourrait le recevoir qu'à raison de 12 livres par membre; autrement il devrait prendre des souscriptions particulières.

A la fin de l'année 1764, le 6 décembre, la gendarmerie ayant cessé son abonnement, on se trouva encore dans la nécessité de diminuer les dépenses; et, comme plusieurs fois déjà, les artistes durent consentir à une réduction de traitement. Seul Delvaux, engagé comme basse-taille, à la place de Duclerc, résilia son engagement. Aussi voyons-nous, le 1er décembre suivant, que les deux mille quarante livres trois sols six deniers avancés par le trésorier, M. de Cremille, furent remboursés par le nouvel intendant, M. de Pont, qu'on s'empressa de remercier de ce bienfait « qui caractérise sa bonté et son goût pour les salons ».

On sent le besoin, 16 septembre 1770, d'ajouter une nouvelle attraction aux soirées musicales données pendant l'hiver, afin d'augmenter le nombre des souscripteurs. La danse rallia tous les esprits, comme « le seul moyen de pouvoir soutenir le concert, en procurant aux dames et demoiselles un amusement auquel elles paroissoient avoir pris du goût ». A cette saison, l'audition des morceaux de musique commencerait à quatre heures précises et durerait environ une heure et demie, et la danse se prolongerait ensuite jusqu'à neuf heures.

Le côté artistique n'est pas négligé non plus, puisqu'on tâchera de trouver des voix d'hommes et de femmes, et surtout une haute-contre, « dans la vue de remettre le concert dans un état meilleur et de procurer aux amateurs et souscripteurs les agréments qu'ils paroissent désirer depuis longtemps ». Bien plus, pendant leur séjour à Moulins, les musiciens du régiment de la Reine prêteront leur concours à ces fêtes et recevront chacun une livre par soirée et trente sols par concert dansant.

Quatre ans après, jour pour jour, on constate de nouveau la nécessité de se procurer quelques chanteurs. Malheureusement, la modicité des ressources ne le permet pas encore. Deux commis-

saires sont chargés du renouvellement des souscriptions pour 1775 et 1776, et le secrétaire devra s'entendre avec les artistes ou faire appel à de nouveaux éléments.

Le jour des concerts est changé ; le mercredi remplace le mardi. Une amende de six livres sera infligée aux musiciens qui, sans cause légitime, n'assisteraient pas aux concerts. Quoique les recettes ne permettent pas de faire toutes les dépenses nécessaires, il sera néanmoins acheté, pour l'orchestre, deux lustres en bois peint à six branches, ne pouvant, faute de ressources, en avoir de semblables à ceux qui ornent la salle. Chaque année, on fera venir deux opéras-comiques ou bouffes dont la dépense peut être évaluée de 36 à 48 livres, afin de pouvoir donner de temps en temps du nouveau. Enfin, il est décidé que les bals de nuit donnés pendant le carnaval le seront par les musiciens du concert, sauf à eux, « en cas qu'il y ait des comédiens, à s'arranger, s'ils le jugent à propos, avec eux [1]. »

Dans une réunion du 14 juillet 1776, M. Barruel, secrétaire, expose que le moment est venu de songer aux souscriptions et aux engagements des gagistes. Les commissaires chargés de recevoir les comptes des années 1774 et 1775 observent, à la satisfaction générale, que les recettes ont pu équilibrer les dépenses. La Société n'était donc en déficit que de la même somme de sept cents livres précédemment due, et dont M. le Président de Pont a bien voulu se charger.

La vie cependant semble se retirer de l'Académie, et l'on croit parer aux causes de dissolution en augmentant le nombre des commissaires auxquels un pressant appel est adressé afin qu'ils veuillent bien s'occuper avec zèle de leurs emplois, « ce qui avait été négligé un peu depuis quelques années ». Les trois nouveaux commissaires sont MM. de Gevaudan, Viot et Rouyer. Suit l'indication des autres membres chargés de la police et des honneurs de la salle, en ayant surtout soin d'y faire observer le silence, au moment des chants et de l'exécution des symphonies. Les commis-

[1] A cette date, 16 septembre 1774, nous relevons encore, outre l'éclairage et le chauffage, qui pouvaient monter à 224 livres par an, les dépenses suivantes : au concierge, 100 livres, soit 40 livres de plus qu'au début; à sa servante, pour balayer la salle et la peine qu'elle prend le temps des bals, 6 livres; à Jardillet, commis de M. de Cermille, à cause de la recette qu'il met en ordre, 84 livres.

saires de l'orchestre ne sont pas oubliés non plus. Enfin, le bureau est au complet avec son trésorier et son secrétaire.

Trois mois s'étaient à peine écoulés, 2 octobre 1776, que se trouve consignée, dans notre registre, la dernière délibération renfermant comme l'annonce de la fin de l'entreprise, au sujet du remplacement de l'artiste Chantre par le sieur Guibert, premier violon « de la comédie actuellement dans cette ville ». Cette mutation a lieu aux mêmes conditions et appointements, et ce, pour l'année commençant au 1er octobre 1776 et devant finir à pareille époque de l'année suivante, « sauf la continuation du présent engagement dans le cas où le concert subsisteroit plus longtemps, et en s'avertissant réciproquement trois mois d'avance ». Tout porte donc à croire que l'année 1777 fut la dernière de l'Académie de musique de Moulins, après une existence de quarante années, laps de temps assez considérable pour une institution particulière n'ayant d'autres ressources que celles de ses adhérents dont le nombre était forcément limité, vu l'article 10 du règlement.

Une grande impulsion avait été donnée au Bourbonnais tout entier, et qui devait même s'étendre jusqu'à la capitale du royaume; car ce fut dans ce petit centre artistique que se forma et se développa le génie musical d'Antoine Dauvergne, né à Moulins le 3 octobre 1713, le futur surintendant de la musique du Roi et le créateur en France d'un genre nouveau par son opéra-comique des *Troqueurs*.

Ernest Bouchard,
Vice-Président de la Société d'Émulation de l'Allier,
à Moulins, Correspondant du Comité.

APPENDICE

NOMS DES COMMISSAIRES DE L'ACADÉMIE DE MUSIQUE DE MOULINS

Monin Desgranges, conseiller en la châtellenie de Moulins.
Beraud de la Materée, conseiller au présidial.
Cavatier, commis à la recette générale des finances.
De Champfeu, écuyer, capitaine dans le régiment Royal-infanterie.
Farjonel de la Cœusne, lieutenant criminel de la sénéchaussée de Bourbonnais et siége présidial de Moulins, et subdélégué de M. l'Intendant.

De la Mousse, écuyer, chevalier d'honneur au bureau des finances de Moulins.

Le Camus, premier secrétaire de M. l'Intendant.

Le Courte de la Motte, capitaine au régiment de Provence-infanterie.

Le maire de la ville.

Le Tourneur.

Maquin de Boussac, conseiller au présidial.

Michel de Salles, écuyer, avocat du Roi au bureau des finances.

Michel de Royer, conseiller au présidial.

Noël, trésorier des troupes.

Perrotin de la Serrée, conseiller au présidial.

Petitjean de la Fond, conseiller du Roi, receveur des tailles de l'élection de Moulins.

Roy de la Chaise, écuyer.

De Saint-Mesmin, prévôt général du Bourbonnais.

Vernin d'Aigrepont, écuyer, trésorier de France à Moulins.

Vernoy de Montjournal, écuyer, trésorier de France [1].

Vincent (21 février 1739).

De Salbrune, maire (1er février 1740).

Duvivier (13 janvier 1743).

De Lalive (3 mai 1747).

Le vicomte de Sabran remplace M. de Grammont, qui probablement n'était plus à Moulins (2 décembre 1751).

Despallières (24 décembre 1755).

De Bérulle, président; des Granges, secrétaire; des Pallières, secrétaire adjoint; de la Serrée, maître des cérémonies; de Veaulce, de Chaux, de Saint-Mesmin, de Royer, de Montjournal, de Coupy, de Salbrune, de Champfeu, de Crémille, de Rocheblanche, Moret, des Goutes, Duvivier, Priolo, Donjon, Sallé, Jacquesson, de Salles, du Coudray (28 juin 1759).

Les mêmes, plus MM. Faulconnier, maire; de Morigny, Neuchaise (?), Farjonel, Bardonnet, Baruel, Gaumin, Desecherolles, Baraud, Charbon, et deux avocats à prendre dans le collége (14 janvier 1761).

Thiériot (16 décembre 1769). Le procès-verbal dit qu'il se faisait remarquer par son zèle.

De Gevaudan, Viot et Rouyer (14 juillet 1776).

[1] Tous les noms ci-dessus faisaient partie de la commission organisatrice des concerts.

Les personnes dont les noms suivent furent successivement nommées commissaires.

DISTRIBUTION ENTRE LES COMMISSAIRES DES EMPLOIS MENTIONNÉS AU RÈGLEMENT

L'Intendant, président perpétuel.

De Sodilles, secrétaire perpétuel.

De la Matherée, secrétaire adjoint.

De la Serrée, maître des cérémonies perpétuel.

Le maire, maître des cérémonies adjoint.

D'Aigrepont, *idem*.

De la Fond, *idem*.

De Salles, *idem*.

De Saint-Mesmin, chargé du soin de la salle et des préparatifs des concerts.

De Royer, *idem*.

Des Granges, *idem*.

Le Tourneur, inspecteur perpétuel de la musique et de l'orchestre.

De Montjournal, inspecteur adjoint.

De la Chaise, *idem*.

De Boussac, *idem*.

Noël, *idem*.

Cavalier, trésorier perpétuel[1].

Perret du Coudray, commissaire de l'orchestre, et, en son absence, son fils le remplacera (17 février 1737).

Cantat, nommé pour remplacer M. de la Matherée, secrétaire adjoint, mort depuis plusieurs mois (2 décembre 1751).

De Salle, trésorier, à la place de M. Cavalier, trésorier depuis l'origine, et dont les affaires particulières ne lui permettent pas d'en continuer les fonctions (2 décembre 1751).

Moret remplace comme trésorier M. de Salle (12 janvier 1758).

Du Coudray, secrétaire perpétuel; Farjonel et Barruel, secrétaires adjoints; de Champfeu, maître des cérémonies perpétuel; et comme adjoints : le maire de la ville, de Veaulce, de Salbrune, Duvivier, Donjon, de Chaux, Coupy, Charbon, Morigny, de Crémille, trésorier, M. Moret ayant donné sa démission; inspecteurs de la musique : des Gouttes, le chevalier de Champfeu, des Pallières, de Montjournal, de Crémille,

[1] Procès-verbal du 10 juin 1736.

Les personnes dont les noms suivent furent successivement appelées à remplacer les premières, ou vinrent s'adjoindre à elles.

Rocheblanche ; commissaires-décorateurs : de Saint-Mesmin fils et Moret (14 janvier 1761).

Thiériot, inspecteur de l'orchestre (14 janvier 1769).

Commissaires pour la police, faire les honneurs de la salle, et surtout y faire observer le silence lorsqu'on chante ou lorsqu'on exécute les symphonies : le marquis des Gouttes, le baron de Veauce, le comte de Douzon, de Salbrune père, Duvivier, de Gevaudan; commissaires chargés de faire faire les abonnements : des Chaux, de Jacquesso , Bardonnet et Lomet; commissaires d'orchestre, pour arranger et distribuer les opéras et concerts, surveiller les répétitions et maintenir l'ordre parmi les musiciens : Thiéviot, Pissevin, Viot et Rouyer; trésorier, de Crémille, et secrétaire, Baruel (14 juillet 1776).

ARTISTES DE L'ACADÉMIE DE MUSIQUE DE MOULINS, AVEC L'INDICATION DE LEURS GAGES ANNUELS, ETC.

Juin 1736. — Pierre Yzo, violoniste, 300 livres.

Françoise Gautherot, 300 livres, 400 livres et 150 livres, en 1741.

Marotte, 200 livres, puis 300 livres.

L'abbé de Saint-Loup, 360 livres; octobre 1741, 150 livres; et 300 livres, en 1742.

Dauvergne père, violoniste, par concert, 4 livres.

Grassot, violon symphoniste, par concert, 2 livres; 3 livres, en 1742; 120 livres par an, en 1757, et 80 livres, en 1759 et 1761.

Grassot père et fils, 120 livres, en 1765, et 120 livres, en 1771.

Besson l'aîné, par concert, 2 livres et 30 sols.

Besson jeune, par concert, 30 sols.

Coutancin, par concert, 30 sols et 2 livres.

L'abbé Devaux, par concert, 30 sols.

L'abbé Moignerot, par concert, 30 sols.

Salomon, chanteur, 60 livres et 80 livres, en 1742.

Leclair et sa femme, 600 livres, puis 800 livres.

Garnier, violoncelliste, 250 livres, puis 300 livres.

Janvier 1737. — L'abbé Guéry, haute-contre, 500 livres.

Juillet. — Beyse, haute-contre, 20 sols par jour.

Août. — Lefèvre, basse-taille, 400 livres.

Potu.

Jaubert l'aîné, violoniste, 300 livres, puis 360 livres.

Lalemand père et fils, violonistes, 83 liv. 8 s. pour le mois de juillet.

Mars 1738. — Maillard, violoniste.

Septembre 1740. — Philippe Boire, basson, 400 livres.

1742. — Parent, basse-taille, 33 livres par mois, et 400 livres, en 1742.

Baillache et sa fille, 800 livres, au lieu de 1,200 livres, qui lui sont de nouveau données en 1742.

Belly, violoniste.

Villards.

Gonards.

Villemet ou Vuilmet, violoncelliste, 400 livres.

L'abbé Lafargue, basse-taille, 150 livres.

Martin, 30 sols par concert.

Mai 1743. — David fils, premier violon, 600 livres.

Juin. — Mademoiselle Germain.

Décembre. — Vielliard dirige l'orchestre, 500 livres.

Terrasse, haute-contre, 600 livres.

Octobre 1744. — Cuvillier fils, basse-taille, 600 livres.

Novembre. — Lagarde, basse-taille, et sa femme, 600 livres.

Murayre, violoniste, et sa femme ou sa fille, 450 livres et 1,200 livres, en 1749.

Janvier 1745. — Lemyre dirige l'orchestre, 600 livres.

Juin 1746. — Chabou Vincent, basse-taille, 600 livres.

Chupin de Laguitonnière, dirige l'orchestre.

Octobre 1747. — Duplessy, premier violon, 252 livres.

1752. — Mademoiselle Angrant.

Mademoiselle Coupery, premier dessus, 70 livres; 140 livres, en 1752; 300 livres, en 1757 et 1759; 400 livres, en 1761; 430 livres, en 1765, et 500 livres, en 1771; 600 livres, en 1774.

Grangeon, violoncelliste, 450 livres; 420 livres, en 1757 et 1759, et 450 livres, en 1761 et 1765.

Murayre, chanteur, 850 livres.

Leblanc, dirige l'orchestre, 600 livres.

Touly ou Touby, premier violon, 600 livres; 500 livres, en 1757; 600 livres, en 1759 et 1761, et 500 livres, en 1765.

1753. — Toury, précédemment engagé.

L'abbé Mauriac, basse-taille des chœurs, prend, dans l'orchestre, la place de l'abbé de Saint-Loup, 200 livres, en 1757; 160 livres, en 1759 et 1761; 200 livres, en 1771 et 1774.

1757. — Les époux Torlez ou Tortez, 1,300 livres; 1,080 livres, en 1757; 600 livres, en 1759, et 800 livres, en 1761.

Duclerc, basse-taille récitante, 420 livres; 400 livres, en 1759 et 1761.

Fontaine, symphoniste, 120 livres; 80 livres, en 1759 et 1761, et 100 livres, en 1765.

Desvoisins, 100 livres; 80 livres, en 1761; 100 livres, en 1765; 120 livres, en 1771.

Perret, violoniste, 80 livres; 40 livres, en 1761; 100 livres, en 1765; 120 livres, en 1771 et 1774.

Lochon père et fils, 66 livres chacun.

Boitin, 66 livres.

Mademoiselle Siaume, 60 livres.

Otto, 80 livres.

1758. — Gueudry, dit Bellemare, claveciniste, 240 livres; 300 livres, en 1761, et 240 livres, en 1774.

1759. — Charles Torler ou Torlez et Élisabeth-Françoise Ranelly, 900 livres pour les deux.

Sautereau, premier violon, dirige l'orchestre, 900 livres, avec sa fille.

Mademoiselle Duplessy, musicienne des chœurs, 80 livres; 100 livres, en 1761, et 60 livres, en 1771 et 1774.

Marius, flûte d'accompagnement et de symphonie, 200 livres.

Jean Jumlet, haute-contre, 400 livres.

Mars 1760. — Prévost, haute-contre, 100 livres pour trois mois.

1761. — Marais, 250 livres.

Avril 1763. — Jouve, haute-contre, dirige l'orchestre, 700 livres, de 1763 à 1765.

Septembre 1764. — Delvaux, basse-taille, à la place de Duclerc, 700 livres.

Octobre 1765. — Mademoiselle Morel, 430 livres; et 600 livres, en 1771.

Grassot père et fils, 120 livres.

Lochon, frère d'un vicaire de la paroisse Saint-Pierre des Ménestraux, 600 livres.

Novembre 1768. — Lépine fils, deuxième violon, 500 livres.

Décembre 1769. — Fangeux, basson, flûte ou hautbois, et Laplaine Depoilevé, basse-taille, tous les deux pensionnaires de la Collégiale, 100 livres chacun, et 150 livres, en 1771.

Septembre 1770. — L. Forbon, deuxième violon, 400 livres; même somme l'année suivante, comme premier violon, et 500 livres plus tard.

1771. — Valcoret, claveciniste, 250 livres.

Garnier, maître de musique de la Collégiale, violoncelliste (Grangeon étant mort), 4 livres par concert.

Candeille ou Caudeille, basse-taille, 900 livres, et 700 livres seulement en 1772.

Fargues, haute-contre, 700 livres.

Holaind, violoncelliste, 500 livres et 700 livres, en 1772.

La Rose, deuxième violon, 120 livres et 300 livres, en 1774.

Septembre 1772. — Peligrini, troisième violon, 200 livres.

Van Dersen, 300 livres.

Janvier 1773. — Mademoiselle Midon, 500 livres et 550 livres, en 1774.

Septembre 1774. — Bozé, pour jouer de la basse, 600 livres.

Lechantre, premier violon, 600 livres.

Duclerc, pour jouer de la basse, 150 livres.

Rousé, violoniste, 120 livres.

Décembre 1775. — André Colbac, basson, flûte et violon, 120 livres.

Fabre fils, alto, 200 livres.

Octobre 1776. — Guibert remplace, comme premier violon, Lechantre, 600 livres.

OPÉRAS[1], MOTETS, ETC., EXÉCUTÉS A L'ACADÉMIE DE MUSIQUE DE MOULINS.

Ballets, divertissements et comédies pour lesquels Lully a écrit la musique.

L'Amour malade, comédie, 1657.

Alcidione, ballet, 1658.

La Raillerie, ballet, 1659.

Entr'actes d'*OEdipe,* tragédie de Corneille, 1659.

Airs des ballets du *Xerxès,* de Cavalli, 1660.

L'Impatience, ballet, 1661.

Les Saisons, ballet, 1661.

Hercule amoureux, ballet, 1662.

Les Sept Planètes, ballet.

Les Noces de village, ou *la Mascarade de Vincennes,* divertissement, 1662.

Les Arts, ballet, 1663.

Cariselli, ballet représenté à Fontainebleau.

Les Amours déguisés, ballet, 1664.

Airs de danse de *Psyché,* tragédie-ballet.

Le Mariage forcé, comédie de Molière, 1664.

[1] Nous croyons devoir donner la nomenclature des œuvres de Lully, d'après la nouvelle *Biographie générale* publiée par MM. Didot frères, à cause du don de la princesse de Conti. Ces productions formaient naturellement le fond du répertoire, et, comme les autres opéras, elles ne devaient être exécutées qu'en partie et arrangées pour l'orchestre.

La Princesse d'Élide, comédie-ballet de Molière, 1664.

La Naissance de Vénus, divertissement, 1665.

Les Gardes, ballet, 1665.

Créqui, ballet, 1666.

Les Muses, ballet, 1667.

La Fête de Versailles, divertissement, avec Molière, 1668.

Flore, ballet, 1669.

L'Amour médecin, comédie de Molière, 1669.

Monsieur de Pourceaugnac, comédie de Molière, 1669.

Le Ballet de Chambord ou *le Bourgeois gentilhomme,* comédie de Molière, 1670.

Le Ballet des Nations, suite du *Bourgeois gentilhomme.*

Les Jeux Pythiens, ballet, 1670.

Opéras :

Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus, pastorale en trois actes, avec prologue, paroles de différents auteurs, 1672.

Cadmus et Hermione, tragédie lyrique en cinq actes, de Quinault, 1673.

Alceste, *idem* *idem* 1674.

Thésée, *idem* *idem* 1675.

Le Carnaval, mascarade en neuf entrées, de différents auteurs, 1675.

Atys, tragédie lyrique en cinq actes, paroles de Quinault, 1677.

Isis, *idem* *idem* 1677.

Psyché, *idem* paroles de Thomas Corneille, 1678.

Bellérophon, *idem* *idem* 1679.

Proserpine, *idem* paroles de Quinault, 1680.

Le Triomphe de l'Amour, ballet en vingt entrées, de Quinault, 1681.

Persée, tragédie lyrique en cinq actes, de Quinault, 1682.

Phaéton, *idem* *idem* 1683.

Amadis, *idem* *idem* 1684.

Roland, *idem* *idem* 1685.

L'Idylle de la Paix et *l'Églogue de Versailles,* divertissements, paroles de Racine, 1685.

Le Temple de la paix, ballet en six entrées, paroles de Quinault, 1685.

Armide, tragédie lyrique, paroles de Quinault, 1686.

Acis et Galathée, pastorale héroïque en trois actes, paroles de Campistron, 1687.

Achille et Polixène, tragédie lyrique du même poëte. Cette partition fut terminée par Colasse, son élève, et l'on représenta la pièce au mois de novembre 1687.

Musique d'église, entre autres :

Un *Exaudiat*, un psaume *Plaudite gentes*, un *Veni Creator*, un *Jubilate*, un *Miserere*, un *De profundis*, un *Libera*, un *Te Deum*, et une messe à quatre voix sans accompagnement.

Musique instrumentale :

Lully a écrit une grande quantité de symphonies, de trios et d'airs de violon, de morceaux de circonstance, de divertissements et de danses, des airs de hautbois et de fifre pour les régiments, des fanfares et sonneries de trompettes, des batteries de tambour, etc.

Nous indiquons, à la suite, les opéras de quelques autres compositeurs cités dans les procès-verbaux de notre Académie de musique, ainsi que sept morceaux de genres différents.

Concert tiré de l'opéra d'*Issé*, pastorale héroïque de M. de la Motte, représentée devant Sa Majesté, à Trianon, le 17 décembre 1697, par l'Académie royale de musique. Louis XIV fut si satisfait d'*Issé*, dit la Biographie de Didot frères, qu'il fit donner à l'auteur une gratification de deux cents louis et déclara que Destouches était le seul qui ne lui eût point fait regretter Lully.

Scanderbeg, opéra de de la Motte, musique par Rebel et Francœur, appelés, dit Castile-Blaze, les Petits violons. Cet opéra « avait été reçu de la manière la plus flatteuse en 1735; les costumes et les décors de cette pièce firent beaucoup de bruit dans le monde qui fréquentait les théâtres ». La copie de *Scanderbeg* coûta 35 liv. 5 s.

La copie de la *Grotte de Marsaille* revint à 15 livres.

Les Éléments, ballet dansé par le Roi, dans son palais des Tuileries, le 22 décembre 1721, représenté par l'Académie royale de musique, le 29 mai 1725, par Destouches (en société avec Lalande, dit la Biographie de Didot frères); paroles de M. Roy, chevalier de l'ordre de Saint-Michel. On dépensa 18 liv. 10 s. pour trente-sept feuilles de copie.

L'Europe galante, de l'abbé Campra, maître de musique de la chapelle du Roi; paroles de la Motte. Ballet, à cinq entrées, représenté en 1697.

Hésione, de Campra, 1700.

Tancrède, opéra de Campra, 1702.

Concert tiré des *Amours des dieux*, du compositeur Mouret, 1727.

Radegonde (*les Amours de Radegonde ?*) de Mouret, ballet grotesque, 1742.

Les Indes galantes, opéra-ballet de Fuzelier, musique de Rameau, 1735.

Les Talents lyriques ou *les Fêtes d'Hébé*, opéra-ballet, de Mondorge, musique de Rameau, 1739.

Opéra-tragédie d'*Alcyone*, par Marais, 1706. Les auteurs du temps citent surtout comme un morceau du plus grand effet, *la Tempête d'Alcyone*.

Jephté, tragédie tirée de l'Écriture sainte par l'abbé Pellegrin, représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le 28 février 1732, mise en musique par Michel Pignolet de Montéclair. Cette pièce, souvent réimprimée, fut interdite par l'archevêque de Paris. Nous lisons dans la Biographie des frères Didot ces deux vers de Rémi, adressés à l'abbé :

> Le matin catholique et le soir idolâtre,
> Il dînait de l'autel et soupait du théâtre.

La copie du *Dixit*, de M. Delacaude, 33 feuilles, s'éleva à 16 liv. 10 s.

Les 32 feuilles du motet *Venite exaltemus* montèrent à 16 livres.

L'*O filii* coûta 16 livres ; l'*Usqueque*, 14 livres.

Enfin, nous ne pouvons plus citer que le *Te Deum*, de M. Delalande, et ses motets : *Confitemini* et *Dominus regnavit*.

XXVI

ACADÉMIE DE PEINTURE DE MARSEILLE

SES RELATIONS AVEC L'ACADÉMIE DE ROME

A quel propos et dans quel but l'Académie de Rome fut-elle fondée ? l'exorde qui suit va nous le dire :

La corporation des peintres et sculpteurs de Paris, en vertu de ses privilèges, paralysait l'essor de l'art. La conférence des artistes de Paris, n'appartenant pas à cette corporation, et dont Lebrun était le chef, avait présenté le 20 janvier 1648, au conseil de régence, une requête tendant à ce « que les arts de peinture et sculpture fussent soustraits à la domination de la jurande et réunis en une société libre, sous le nom d'Académie, dont la forme et l'administration seraient déterminées et autorisées par Sa Majesté ».

Le Conseil avait fait droit à cette requête le même jour.

Les statuts composés de 13 articles, après avoir été approuvés par le chancelier Séguier, étaient confirmés par lettres patentes du Roi au commencement de février 1648, et enregistrés le 9 mars suivant. Tel fut le début de la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture de Paris, dont la création ouvrait la porte à la liberté des Arts.

Cette Académie naissante eut des commencements pénibles; il fallut l'intervention toute-puissante de Colbert pour qu'elle reçût le complément de son organisation et qu'elle fût constituée définitivement en 1668.

Cette compagnie vécut dès lors sur les bases tracées par ce grand ministre, pendant une durée de près de cent trente années, prenant fin en 1793, et sans autre modification particulière que l'adjonction de l'Académie royale d'architecture, affirmée par lettres patentes du Roi de 1671, qui ne forma plus dès lors qu'un corps avec elle.

Louis XIV, jaloux de l'emporter sur les nations étrangères, en gloires de toutes sortes, s'attachait à rehausser son prestige par toutes les splendeurs de l'art qu'il faisait rayonner dans la capitale, à la Cour, dans les maisons royales, entraînant dans cette voie les grands et les opulents de la province, aussi bien que les principales villes du royaume.

Aussi Colbert, en donnant l'essor à l'Académie de peinture de Paris, en vue d'accroître le nombre des artistes, pour favoriser ce mouvement de l'art auquel il attachait un si grand prix, voulut lui donner son complément en créant celle de Rome.

La Ville éternelle, depuis le quinzième siècle, était en possession d'une sorte de royauté artistique qu'aucune autre cité au monde ne pouvait lui disputer, car l'art antique et l'art moderne, côte à côte, y étalaient leurs plus beaux chefs-d'œuvre.

Dans son voyage à Rome, Colbert avait été frappé des difficultés de toutes sortes qui entravaient les artistes venant depuis des siècles, de tous les points de l'Europe, pour y étudier ses merveilleux modèles. Ils vivaient isolés, ou par petits groupes, sans aucune protection, exposés au mauvais vouloir et aux insultes des habitants du pays. Le Poussin avait souffert de ces inconvénients, et il en avait fait part à Colbert lui-même; Richelieu et Mazarin avaient déjà pensionné à Rome des artistes français et étrangers; mais

dans les commandes qui leur étaient adressées, il n'y avait rien qui ressemblât à une école.

Depuis qu'il était surintendant, Colbert ne cessait de songer à un établissement de cette nature; on le voit, dès le 10 septembre 1664, confirmer le jugement de l'Académie de peinture au sujet de la distribution des prix aux élèves, dont l'exposition des œuvres ont toujours eu lieu au Louvre, dans la galerie d'Apollon, jusqu'en 1793[1].

Deux peintres, Meunier et Corneille, plus un sculpteur, nommé Roger, recevaient du surintendant promesse d'une pension du Roi pour aller se perfectionner à Rome, quand l'Académie le jugerait à propos. En effet, aussitôt que la compagnie eut constaté les progrès de ces lauréats, Colbert fit ordonnancer l'argent nécessaire à leur voyage et à leur séjour, *en attendant*, est-il dit, *qu'il y ait à Rome, une Académie française établie.*

Colbert avait eu la pensée de mettre le Poussin à la tête de cet établissement; une minute de lettre préparée par Charles Perrault le prouve surabondamment[2]; mais le Poussin, en raison de son âge et de son amour de l'indépendance, ne voulut point se prêter aux vues qu'on avait sur lui, et Charles Érard, son ami, qui connaissait parfaitement Rome, en fut nommé le directeur.

Érard partit donc de Paris le 12 mars 1666, en compagnie de douze élèves pensionnaires, peintres et sculpteurs, les uns ayant remporté le grand prix de l'Académie, les autres désignés par le Roi. La pension se montait à 300 livres par an, plus 300 livres pour les frais de voyage.

L'Académie occupa tout d'abord le palais Capranica, puis, en 1725, elle fut transférée au palais Mancini, rue de Nevers, dans le Corso, palais qu'elle n'abandonna qu'en 1803; l'Académie prenait possession de la magnifique villa Médicis sur le Pincio.

Érard, vieilli à son poste et malade, était remplacé par Coypel le 9 octobre 1672, mais, rétabli, il reprit ses fonctions en 1675, pour ne les abandonner qu'à sa mort en 1685[3].

[1] *Description du Louvre*, par le comte DE CLARAC, p. 657.

[2] *Mémoires de Perrault*, p. 41 à 45.

[3] *Villa Medici, à Rome*, par Victor BALTARD, architecte et pensionnaire de l'Académie. Paris, 1847, grand in-f° avec planches. On y trouve la liste des pensionnaires et des directeurs de l'Académie de Rome.

Nous ne pousserons pas plus loin notre historique : l'Académie de Rome a eu son premier historien en 1763, nous avons nommé Algaroti, dont l'ouvrage a été traduit en français par Pingeron en 1769 (in-12, à Paris).

Nous avons déjà vu combien l'Académie de peinture de Marseille se faisait gloire d'entretenir des relations avec l'Académie royale, et de lui être affiliée; en cet état elle ne pouvait négliger celle de Rome qui n'était à ses yeux que le couronnement de celle de Paris. D'un autre côté n'envoyait-elle pas elle-même dans cette ville des élèves libres, sortant de chez elle, dans le but de les voir s'y perfectionner? Or, ils trouvaient là des protecteurs naturels, des amis et des confrères : le sculpteur d'Antoine, le paysagiste Constantin, le peintre de marine Henry, le peintre d'histoire Chay, sont de ce nombre; nous ne parlons pas de ses élèves ayant remporté le grand prix, tels que Bounieu, Julien, Foucou, Poncet, de Joux, Corneille, etc., etc., qu'elle saluait glorieuse à leur passage comme pensionnaires du Roi ; l'Académie de Marseille avait tout intérêt à se maintenir en bons termes avec les directeurs de l'école de Rome : aussi ne manquait-elle jamais de leur présenter ses hommages et ses vœux à chaque renouvellement d'année.

*
* *

NATOIRE

DIRECTEUR DE L'ACADÉMIE DE ROME.

Natoire (Charles), né à Nîmes en 1700, mort à Rome, en 1775 selon Delandine, et en 1777 selon le *Dictionnaire de la conversation,* était en quelque sorte un compatriote pour les officiers de Marseille qui n'oubliaient pas que Nîmes, avant d'être romaine, puis française, n'avait pris son rang dans l'histoire qu'après avoir été fondée par une colonie massalienne.

Natoire était élève de Lemoine, il fut le maître de Vien. Ses tableaux les plus estimés sont un *Saint Sébastien,* les peintures du premier étage des appartements du château de Versailles, de la Chapelle des Enfants trouvés, de l'hôtel de Soubise et du cabinet des médailles de la Bibliothèque.

L'église des Augustins de Marseille possède une composition de

sa main : aucun de ses biographes, que nous sachions, ne la mentionne; elle représente le *Martyre de saint Ferréol;* cette toile mesure environ 5 à 6 mètres de long sur 3 mètres de hauteur ; elle occupe le fond du chœur de cette église, à laquelle le peintre ne la destinait pas ; car le fond circulaire de ce chœur ne se prêtant pas à son développement rationnel, on a été forcé, pour qu'elle en suivît la courbe, de diviser le cadre en trois compartiments, comme un triptyque sans charnières, dont les volets ne seraient point entièrement ouverts, mais où la composition se suit sans solution de continuité.

Cette toile avait été peinte pour l'église Saint-Ferréol, démolie pendant la première révolution. On ne saurait porter sur elle un jugement motivé; l'impression qu'elle produit au premier aspect ne lui est pas favorable, les contours sont un peu mous, le modelé et la couleur sont éteints sous un vernis gras et enfumé; on sent cependant qu'on a devant soi une œuvre de maître, et qu'elle mérite d'être restaurée et surtout mieux placée.

Natoire avait-il peint ce tableau à Marseille? L'avait-il envoyé de Rome? C'est ce que nous ne saurions préciser. Quoi qu'il en soit, aux termes de sa correspondance avec l'Académie de Marseille, on comprend qu'il y avait plus qu'une simple politesse dans les lettres échangées, il est plus que probable que Natoire et les professeurs de Marseille s'étaient vus de près; ces derniers éprouvaient pour lui une sincère amitié mêlée d'une respectueuse admiration pour son talent et sa personne, sentiments auxquels Natoire répondait par une non moins vive sympathie.

Le plus grand nombre des lettres de Natoire a été distrait de la collection, car il n'était pas homme à laisser celles qu'on lui écrivait sans réponse. Or il ressort que l'Académie lui écrivait à chaque renouvellement d'année depuis 1756, époque où ses statuts avaient été soumis à l'Académie royale et approuvés par elle; mais ses papiers appartenant à la période de 1752 à 1769 ayant été perdus, on ne retrouve des preuves authentiques de ce fait que dans les minutes des lettres que lui adressait le secrétaire perpétuel au nom de la Compagnie.

Ainsi, le 25 décembre 1761, Moulinneuf lui envoie les vœux et les souhaits les plus chaleureux des professeurs.

Le 24 décembre 1762, il lui envoie de nouveau la lettre suivante :

« *A Monsieur Natoire, directeur de l'Académie de France à Rome.*

« MONSIEUR,

« C'est en renouvelant chaque année les vœux que nous faisons pour la conservation de vos jours, que nous voudrions les perpétuer en votre faveur, pour que vous puissiez jouir des plaisirs qui flattent un cœur délicat, une âme noble, un génie recommandable, voyant en vous toutes ces qualités. Permettez-nous de vous demander la continuation de cette estime et de cette amitié dont vous avez bien voulu nous combler jusqu'à ce jour; elles sont d'un prix inestimable pour notre Académie, et nos efforts tendront sans cesse à les mériter, en restant toujours avec un profond respect, Monsieur,

« Vos très-humbles et très-obéissants serviteurs.

« MOULINNEUF,
« Secrétaire perpétuel. »

Les lettres que le secrétaire écrit ainsi à chaque fin d'année au directeur de l'école de Rome n'offrent que de légères variantes avec la précédente, elles ne présentent qu'un faible intérêt; on nous permettra de les laisser dans l'ombre.

La collection ne contient que trois autographes de Natoire, lesquels en raison de leur laconisme n'ont tenté personne, ce qui explique leur conservation; ce sont de simples remerciments pour les souhaits que lui adressent les officiers de Marseille; l'un est daté de 1765, l'autre de 1769, le troisième de 1771; nous ne transcrivons que le suivant, il suffira pour donner une idée de son style et de son orthographe, qui, sur ce dernier point, l'emporte légèrement sur celle de Vien et de Lagrenée, ses successeurs.

« *A MM. de l'Académie de peinture à Marseille.*

« Rome, le 25 janvier 1769.

« Je suis infiniment flatté, Messieurs, des vœux que votre Académie fait pour moy a cette nouvelle année. Soyez, je vous prie, très-persuadés de toute ma reconnaissance et des sentimens d'estime et de vénération dont je suis pénétré de plus en plus, heureux de trouver des occasions favorables à vous donner des preuves de mon sincère et respectueux attachement avec lequel j'ay l'honneur d'être, Messieurs,

« Votre très-humble et très-obéissant serviteur.

« NATOIRE. »

Natoire, en cédant la direction de l'École de Rome en 1775 à son ancien élève Vien, n'avait point cessé de résider dans cette ville à laquelle il était rivé par l'habitude, et l'Académie de Marseille, bien qu'il eût abandonné ses fonctions de directeur, n'en continuait pas moins de lui présenter « ses hommages et ses vœux les plus sincères pour sa santé et la satisfaction de ses désirs » (le 27 décembre 1776), ce qui prouve, malgré l'affirmation de Delandine, qui le fait mourir en 1775, que Natoire était vivant à cette époque.

Cette lettre portait cette simple suscription :

A Monsieur Natoire, à Rome.

« C'est, disait en terminant le secrétaire, une des plus douces satisfactions pour la compagnie de vous témoigner son estime et sa reconnaissance; puissiez-vous recevoir ses souhaits avec autant de sensibilité qu'elle éprouve de plaisir à vous les adresser, et à vous donner des marques du profond respect avec lequel tous ses professeurs se font un devoir d'être, Monsieur,

« Vos très-humbles et très-obéissants serviteurs.

« MOULINNEUF,
« Secrétaire perpétuel. »

Le même jour, le secrétaire écrivait également au nouveau directeur de l'École de Rome.

Robert Dumesnil, dans son troisième volume du *Peintre graveur français*, page 316, consacre une notice intéressante à Natoire, et il décrit son œuvre comme graveur à l'eau-forte.

Le *Mercure de France* de novembre 1730 parle également de ses débuts, dans un article où il est question des Parrocel, sur lesquels très-peu de biographes sont d'accord; il y a donc intérêt à reproduire cet article *in extenso :*

« On a reçu depuis peu à l'Académie royale de peinture et sculpture les sieurs Parrocel et C. Natoire, deux excellents sujets; le premier est neveu de Joseph Parrocel, peintre célèbre de la même Académie, qui a fait quantité d'ouvrages très-estimés dans le goût de Bourguignon, fameux peintre, et fils de Louis Parrocel, très-bon peintre, frère aîné de Joseph, qui s'établit à Avignon, et petit-fils de Barthélemy Parrocel, natif de Montbrisson (en Forest) d'une très-

honorable famille, qui, le premier de son nom, professa la peinture, et vint s'établir à Brignoles en Provence; le nouvel académicien est cousin germain du sieur Charles Parrocel, fils de Joseph, qui peint des batailles dans le goût de son père, peintre du Roy et de l'Académie royale, connu par beaucoup de bons ouvrages, mais particulièrement par un fameux tableau représentant l'audience que Mehemet effendi, ambassadeur du Grand Seigneur, obtenait du Roy, au palais des Tuileries, en 1721.

« Le sieur Pierre Parrocel avait un frère aîné nommé Jacques-Ignace, mort dans les pays étrangers, dont les tableaux de batailles sont fort connus en Italie, lequel a laissé un fils nommé Étienne qui est fort bon peintre à Rome; celui-ci est neveu et élève du nouvel académicien à qui l'Académie a fait le même honneur qu'elle fit, il y a quelques années, au seigneur Ricci et à la signora Rosalba, en le laissant le maître de choisir le sujet du tableau qu'il dut faire pour l'Académie. Il est depuis longtemps établi à Avignon, où il jouit de la réputation qu'il s'y est acquise, après avoir fait divers voyages en Italie[1]. »

« Le sieur Natoire est un jeune homme qui a beaucoup de talent, qui donne de grandes espérances et qui dès à présent produit des ouvrages qui le font estimer. Il a fait un assez bon séjour à Rome et a eu la gloire d'y remporter, il y a trois ans, le prix de peinture, au jugement de l'Académie de Saint-Luc; il est élève de M. Lemoine, un des meilleurs peintres de l'Académie. »

[1] M. Frédéric Villot, dans sa *Notice des peintures françaises du Musée du Louvre* (1859), conteste l'existence d'Étienne Parrocel, sans parler de quelques autres erreurs de dates qu'il commet sur plusieurs membres de cette famille d'artistes, ce qui est excusable, car on se perd facilement dans la généalogie des quinze peintres qu'elle a donnés à la France.

Or, la note du *Mercure de France* (1730) donne la liste exacte des plus célèbres à cette époque, mais sur cette ligne on doit ajouter, comme s'étant produits après eux, Joseph-François Parrocel, membre de l'Académie royale de Paris, connu par les grandes fresques qu'il exécuta dans l'église des Bénédictins à Saint-Quentin (90 pieds de circonférence sur 22 pieds de haut), etc, par huit batailles appartenant au Musée de Versailles, et de plus, Pierre-Ignace Parrocel, peintre du Roi, auteur des estampes du *Triomphe de Mardochée*, d'après de Troy, et du *Triomphe de Bacchus et d'Ariane*, d'après Subleyras, qui s'illustra plus particulièrement comme graveur. Voir, pour plus de détails sur ces artistes, *Monographie des Parrocel*, Marseille, 1861, et *Annales de la peinture*, Albessard éditeur, Paris, 1762, p. 233 et suiv., et le *Peintre graveur français du XVIIIe siècle*, par Prosper de Baudicour, 2e vol.

*
* *

VIEN

DIRECTEUR DE L'ÉCOLE DE ROME.

Vien, Joseph-Marie, né à Montpellier, le 18 juin 1716, mort à Paris, le 27 mars 1807; reçut les honneurs du Panthéon; il avait été appelé au Sénat, en 1799, par Bonaparte, qui le nomma aussitôt comte de l'Empire, et commandeur dans l'ordre de la Légion d'honneur.

Venu à Paris en 1740, entré dans l'atelier de Natoire, il obtint le grand prix de l'Académie en 1745; son tableau représentait la *Peste sous le roi David;* la composition en fut jugée excellente, et le faire agréable. Rendu en 1746 à l'École de Rome, sans parler de ses études comme copies, il y exécuta neuf tableaux d'église : trois de chevalet, et son *Ermite endormi,* aujourd'hui au Louvre.

Les tableaux d'église dont nous avons parlé représentaient : 1° l'*Histoire de sainte Marthe.* Ils lui avaient été commandés par le prieur de la cathédrale de Tarascon, placée sous le patronage de cette sainte, église très-riche en tableaux de nos maîtres provençaux, et 2° le *Paralytique à la piscine,* et le *Centenier aux pieds du Christ,* tableaux en longueur, qui, en compagnie de celui de Natoire et d'un autre d'Étienne Parrocel, peint à Rome en 1734, ornaient de leur côté l'église de Saint-Ferréol à Marseille dont nous avons déjà signalé la destruction [1].

Vien, de retour à Paris en 1750, compléta la suite de tableaux de l'histoire de la sainte précitée en peignant l'*Embarquement de sainte Marthe,* qui lui valut son agrégation à l'Académie royale, où il fut définitivement reçu sur son *Dédale et Icare* qu'il présenta pour son morceau de réception.

On a considéré Vien comme le restaurateur de l'art que son disciple David devait, selon les idées d'alors, amener à son apogée; ce laborieux artiste, qui n'a pas composé moins de 180 toiles, avait à ses débuts sacrifié au goût du jour. Madame de Pompadour l'employait concurremment avec Boucher pour les dessins des pierres

[1] *L'Art dans le Midi : Marseille et ses édifices,* 1er vol., p. 171.

gravées par Guay, témoin les deux tableaux de la *Marchande d'amours* et de l'*Amour qui s'envole*, que l'on voit au château de Fontainebleau, contrastant singulièrement avec son *Saint Denis prêchant dans les Gaules*, composé en 1754, et qui orne l'église Saint-Roch à Paris.

Vien, nommé en 1775 pour remplacer Natoire, dont il était l'élève, le suppléait dans ses fonctions dès 1774. Voici la première lettre que lui adresse l'Académie de peinture en sa qualité de directeur... sa correspondance de l'année 1775 ayant été perdue.

« *A Monsieur Vien, directeur de l'Académie de France à Rome.*

« 27 décembre 1776.

« MONSIEUR,

« Il nous est doux de profiter du renouvellement de l'année pour vous présenter nos vœux les plus parfaits qu'on puisse adresser au ciel pour la conservation de vos jours et la satisfaction de vos désirs ; entraînés par notre zèle et par nos sentiments, il nous est glorieux de nous en acquitter.

« Puissiez-vous, bien au delà du siècle actuel, jouir de tous les avantages si légitimement dus à votre célébrité conquise par la progression des arts, et l'éclat que vous donnez à votre académie, votre attention à faire quelque cas de la correspondance de notre académie ne fait qu'animer notre zèle, et à mettre nos efforts à marcher dans la carrière des grands maîtres, de mériter vos suffrages, et d'être avec un profond respect, Monsieur,

« Vos très-humbles et très-obéissants serviteurs.

« MOULINNEUF,
« au nom des professeurs de l'Académie. »

Cettre lettre fait supposer que l'Académie avait dû déjà féliciter Vien de sa nomination, et qu'il avait répondu gracieusement à ces messieurs de Marseille ; mais cette réponse n'est pas conservée dans la collection aussi bien que ses autres lettres, à l'exception de trois autographes échappés à cette dispersion : le premier, sans date, écrit probablement de Paris, invitant Dandré Bardon à se trouver le jeudi 4 juin pour procéder à l'examen d'un projet de statuts pour l'Académie de Marseille ; le second, daté de Rome, 13 janvier 1779, remerciant en quelques mots l'Académie pour ses vœux de bonne

année ; et le troisième, le plus intéressant, car il fixe la date où le célèbre paysagiste aixois, Constantin, se rendit à Rome afin de s'y perfectionner après avoir remporté les premiers prix à l'École de Marseille, ou naturellement les professeurs, par la plume de leur secrétaire, l'avaient chaudement recommandé; voici cette lettre :

« Rome, ce 19 novembre 1777.

« MESSIEURS,

« Votre recommandation sera toujours pour moi un motif très-puissant en faveur de la personne que vous protégerez. Le sieur Constantin doit être bien assuré, ainsi que vous, Messieurs, de toute ma bonne volonté à faire pour lui tout ce qui dépendra de moi pour son avancement; fournicés moi des occasions ou je puisse vous prouver mon attachement et les respectueux sentiments avec lesquels j'ai l'honneur d'être, Monsieur,

« Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

« VIEN. »

Moulinneuf, en 1777, a présenté au nom de la Compagnie ses vœux non moins chaleureux qu'en 1776 au directeur de l'École de Rome, et en 1778 il lui adressa de nouveau la lettre suivante :

« *A Monsieur Vien, directeur de l'Académie de France à Rome.*

« 28 décembre 1778.

« MONSIEUR,

« Veuillez agréer en ce renouvellement d'année les vœux et les souhaits que nous formons pour la conservation de vos jours si précieux aux beaux-arts. En nous faisant un devoir de vous les présenter, nous nous flattons que vous ne doutez pas de leur sincérité, ils sont puisés dans nos cœurs, il nous est satisfaisant de nous en acquitter envers un des plus célèbres maîtres de la première de toutes les académies, et de lui témoigner le profond respect avec lequel nous avons l'honneur d'être, Monsieur,

« Vos très-humbles et très-obéissants serviteurs. »

A dater de 1779, l'Académie est absorbée par les négociations ayant trait à l'obtention de ses lettres patentes, en 1780. L'affaire Chay, qui doit la troubler si profondément, vient augmenter son agitation, et le secrétaire, épuisé par l'énorme correspondance qu'il est obligé de soutenir, n'a plus le loisir et le temps de conserver les

minutes des lettres de bonne année qu'il adresse annuellement aux correspondants de l'Académie. Rompu à cet exercice, il les écrit d'un seul jet ; ainsi nous ne trouvons plus de traces de sa main ayant trait aux lettres qu'il ne cesse d'adresser aux directeurs de l'Académie de Rome.

*
* *

LAGRENÉE

DIRECTEUR DE L'ACADÉMIE

Lagrenée L. J. F., né à Paris en 1724, mort à Rome en 1805, surnommé l'Albane français en raison de son coloris et de la grâce de ses figures, avait succédé à Vien dans la direction de l'École en 1781.

Le musée de Marseille possède son tableau l'*Amour enchaîné par les Grâces,* qui justifie quelque peu le surnom qu'on lui avait attribué, mais qui procède de l'École de Boucher, en restant plus vrai de couleur; cette toile, donnée par M. de Jouques fils, faisait partie de la collection du marquis d'Arbaud de Jouques, son père, ancien préfet de Marseille, ville où ce peintre avait des relations.

Le secrétaire, nous en avons la certitude, ne négligeait pas ce nouveau directeur; hélas! nous ne possédons qu'une seule preuve de sa correspondance et des sentiments de Lagrenée à l'égard des officiers de Marseille, et nous la publions ci-dessous :

« A Rome, le 7 avril 1784.

« Messieurs,

« J'ai reçu la lettre que vous m'avés fait l'honneur de m'écrire qui m'a été présenté par Monsieur Harmite [1], amateur de votre académie, son amabilité et son goût pour les arts sont pour moi de puissants motifs pour le fêter autant qu'il sera en mon pouvoir, et recommandés par vous, Messieurs, vous devez être persuadés du vif intérêt que je prendré toujours pour tout ce qui peut et pourra à l'avenir vous être agréable, et me fournir l'occasion de vous témoigner en confrère l'attachement que j'ai toujours eu pour votre académie qui a souvent fourni la notre d'habiles

[1] Voir, pour cet artiste, *l'Art dans le Midi : Marseille et ses édifices,* 4e vol., p. 322.

gens, et pour laquelle je seré toujours avec un très-profond respect, Monsieur,

« Votre très-humble et très-obéissant serviteur,

« LAGRENÉE. »

E. PARROCEL,
Membre de l'Académie des sciences, lettres et arts de Marseille.

XXVII

LASNE (JEAN-ÉTIENNE)

MAITRE GRAVEUR EN TAILLE-DOUCE

ILLUMINEUR DE LA VILLE DE BORDEAUX

AU DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

Le nom de Lasne est bien connu dans l'histoire des graveurs français, car tous les fervents amis des *Annales de l'Art* n'ignorent point qu'un des émules et condisciples de Claude Mellan fut Michel Lasne, originaire de Caen, graveur en titre de Louis XIII, et sur qui l'abbé de Marolles, Florent-Lecomte, le Père Martin, M. de la Brethonnière, Daniel Huet, le fameux évêque d'Avranches, Pierre Mariette, l'illustre amateur d'estampes, M. de Chennevières, de l'Institut, et, finalement, MM. Thomas Arnauldet et Georges Duplessis, ont publié des notules et notices biographiques; celle de ces derniers biographes, éditée à Caen, en 1856, et tirée à cent exemplaires, est devenue fort rare de nos jours; elle résume toutes les précédentes. MM. Arnauldet et Duplessis, en rappelant que M. de la Brethonnière, dans sa correspondance avec le Père Martin, avançait que Michel Lasne était né dans la paroisse Saint-Pierre de Caen, et que son père était orfévre [1], ajoutent en note :

[1] M. H. Jouin a bien voulu me communiquer une lettre de M. Pierre Carel, de Caen, qui justifie, en grande partie, les faits contenus dans la notice de MM. Arnauldet et Duplessis; mais on y trouve l'indication d'un document qui n'a jamais

« L'homonymie pourrait faire regarder comme le père de notre artiste, un certain Jean Estienne Lasne, graveur assez médiocre, sur lequel on manque de renseignements et qui paraît un peu antérieur à Michel. » C'est au sujet de ce graveur médiocre (je l'accorde volontiers), sur qui l'on manquait de renseignements, que je viens apporter un peu de lumière et quelques faits nouveaux, non dépourvus d'intérêt, je l'espère. Mais, avant tout, je tiens à déclarer à qui je dois l'inspiration de cette petite étude et la connaissance des documents qu'elle contient, car Dieu me garde d'imiter ces gens qui se parent du bien des autres, ou ne savent pas boire dans leur verre. Je nommerai d'abord M. Lecauchois-Féraud, intendant général inspecteur, mort si tragiquement en se rendant à Rome, dans la nuit du 6 au 7 mai 1869, lors du naufrage du bateau à vapeur l'*Abbatucci,* abordé par un brick norwégien. M. Lecauchois-Féraud, beau-frère de l'immortel Victor Hugo, était un iconophile des plus érudits. « Pendant un long « séjour dans la Gironde, où il était alors en qualité d'intendant « de la 14e division militaire, M. Lecauchois-Féraud avait parti- « culièrement étudié les artistes bordelais », a écrit M. Jules Delpit, « et, depuis, il a toujours consacré les loisirs que lui « laissaient ses fonctions publiques, soit à écrire la biographie de « nos artistes, soit à augmenter une collection de gravures rela- « tives à l'histoire des Arts à Bordeaux. » On ne sera donc point surpris d'apprendre que c'est M. Lecauchois-Féraud qui, le premier, me signala, dans un *Traicté de dévotion et miracle de Notre-Dame, en l'église Saint-André de Bordeaux*, une vignette de Lasne, *probablement,* me disait-il, *de Jean Étienne Lasne, l'auteur des portraits de de Gourgues et de Primerose,* et non pas de Michel Lasne.

Depuis la réception, déjà bien lointaine de cet avis, j'ai recueilli quelques autres renseignements sur le graveur bordelais, mais si brefs, si sommaires, que je m'étais borné à les consigner dans mon recueil manuscrit de notes pour servir à la rédaction d'un *Dictionnaire des artistes de l'ancienne province de Guyenne,* lorsque, l'année dernière, un travailleur des plus actifs, M. Ar-

été publié et qui mentionne, par deux fois, le nom du père de Michel Lasne ; ce sont les *Statuts et ordonnances ès-règlements du mestier et art d'orfevrerie en la ville et faubours de Caen*... etc., approuvés par lettres patentes du Roi en 1594.

naud Communay[1], me signalait l'inventaire dressé le 1er novembre 1622, « à la requête de Peyronne Compnes, femme de Jean-Étienne Lassus (*sic*), graveur en tailhe-douce et illumineur de ceste ville de Bourdeaux ». Malgré l'erreur de lecture du mot principal de cette bienveillante communication, je n'hésitai pas à penser qu'il s'agissait de Lasne, et que le précieux inventaire se rapportait bien à l'artiste qui m'avait été signalé par M. Lecauchois-Féraud; un nouvel examen du document confirma toutes mes prévisions.

Dès ce moment, je me suis mis plus activement à la recherche des faits relatifs à l'existence du graveur, comme à la découverte de ses travaux. Grâce encore à l'obligeance de M. Roborel de Climens, des archives départementales de la Gironde, qui m'a communiqué divers extraits de contrats et d'actes d'état civil, je puis, non rédiger une biographie d'Étienne Lasne, mais établir les phases principales de sa vie et donner une esquisse de son caractère d'homme et d'artiste.

En commençant cette étude, j'ai rappelé que les divers biographes de Michel Lasne le faisaient fils d'un orfèvre de Caen; les orfèvres, on le sait, ont été les précurseurs des graveurs, mais l'homonymie du graveur de Louis XIII et de l'enlumineur officiel de la ville de Bordeaux ont fait aussi penser que ce dernier pourrait bien être le père de Michel. M. de Chennevières me parait plus affirmatif encore dans une note des *Archives de l'Art français*, t. Ier, p. 44, où il est dit : « Dans l'œuvre de Michel Lasne, recueillie au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale, se trouve une petite pièce représentant saint Joseph, à mi-corps.... elle est signée : *Jo. Lasne, sculp*[*sit*] *excudit* — serait-ce une estampe du père? » — J'ose répondre négativement. La signature et la description de l'estampe répondent, comme on le verra dans la suite, au nom et au caractère des ouvrages de l'illumineur bordelais pas de naissance, je n'en ai point jusqu'ici la preuve[2], mais sûrement bordelais d'adoption; je croirais même plutôt qu'Étienne Lasne était

[1] Maintenant notre confrère, grand dépouilleur de ces vieilles minutes de notaires, où il a trouvé de si précieux documents, à preuve la découverte qu'il a faite du véritable auteur de la *Renommée en bronze de l'ancien mausolée du duc d'Épernon à Cadillac*. Cette Renommée est actuellement au Louvre, et elle doit porter désormais sur son socle le nom de Pierre Biard. (Voir la *Revue de l'Art français*.)

[2] Bien que M. Roborel de Climens m'ait signalé le nom d'un Estienne Lasne, comme figurant, en 1463, dans un arrêt du Parlement de Bordeaux.

aussi d'origine normande, et si des liens de parenté l'attachent à Michel, ce ne peut être que ceux de frère ou de cousin. Voici, du reste, quelques rapprochements curieux entre les deux graveurs. Ils devaient être à peu près du même âge, et tous deux, au début de leur vie, furent des artistes voyageurs; Michel, après avoir quitté Caen, se rendit à Paris, puis dans les Pays-Bas, à Anvers, d'où il revint de nouveau se fixer à Paris, et, par la protection de la Reine mère, il obtint un logement au Louvre. Jean Étienne visita Lyon, où il grava la marque du libraire Antoine Chard; mais c'est à Bordeaux qu'il s'établit, se maria en 1620, avec Marie Compnes, fille de Pierre Compnes, bourgeois et maitre poissonnier juré, et de Olive Furt [1]. Malheureusement, il ressort de l'inventaire dressé le 1er novembre 1622 qu'Étienne Lasne débuta fort mal en ménage, en abandonnant le domicile conjugal pour aller à Toulouse, et mettant sa femme dans l'obligation d'avoir recours à un serrurier pour entrer dans son logement afin de faire dresser l'inventaire tant de ses meubles que des objets qui garnissaient l'ouvroir et la boutique de l'enlumineur. De son côté, trois ans après, en 1625, Michel Lasne épouse à Paris Magdeleine de Martigny, nièce d'un curé de Plumetot, près de Caen. D'après Florent le Comte, « Michel (comme Jean-Estienne) aimait « la douce vie et faisait son capital de la joie; il avait un merveil- « leux talent pour exprimer les passions et faisait fort vite ce qu'il « faisait, mais il fallait pour cela qu'il fût entre deux vins; il était « homme de régal, ce qui l'empêcha de faire fortune ». Or, sur ce dernier point, le graveur bordelais ne le cède en rien à son confrère parisien, car la vie besoigneuse qu'il mène autorise à penser qu'il n'était pas homme d'ordre, mais homme de régal comme Michel.

Le tableau comparatif que je viens de dresser fait reconnaître qu'il n'y avait pas seulement entre les deux artistes homonymie de noms, mais qu'il y avait dans les événements de leur vie, dans leur situation sociale, dans leur caractère, d'étranges conformités, et l'on pourrait dire un air de famille.

[1] Les poissonniers jurés étaient au nombre de six; ces officiers se rendaient à la Halle pour vendre et débiter le poisson de mer et de rivière, apportés par les pêcheurs; voir les particularités de leur service dans les *Anciens Statuts de Bordeaux*.

J'ai déjà constaté que la seconde année après son mariage, Étienne Lasne quitta Bordeaux et fut à Toulouse, où il travailla pour le libraire Pierre Bosc, de 1622 à 1623. Dès 1622, sa femme était allé le rejoindre, et c'est deux ans après qu'il revint à Bordeaux, ainsi qu'il résulte d'un acte notarié de 1624, dans lequel « Pierre Compnes promet à Jean-Estienne Lasne, maître graveur, « son gendre, de nourrir à l'ordinaire de sa maison, ensemble « sa femme et Michel Lasne, son fils, et iceux coucher, tenir « blancs et nets, pendant une année, moyennant la somme de « 200 livres [1] ». Dans l'énoncé de ce contrat, il est question d'un fils, probablement le premier-né de Jean-Étienne, qui lui donne, remarquons-le bien, le prénom de Michel, précisément celui du graveur du Roi. J'avoue que de toutes les présomptions qui peuvent être faites sur la parenté des deux Lasne, cette dernière me semble la plus probante. De retour à Bordeaux, Étienne Lasne exécuta diverses pièces que je détaillerai, et si la prospérité n'entra point encore dans son logis, comme nous allons en avoir la preuve évidente, du moins dut-il vivre plus régulièrement, en bon père de famille. En 1627, eut lieu le baptême d'un second fils, Bertrand, et l'année suivante, celui d'un troisième, qui reçut le nom de Pierre. En 1633, Étienne Lasne reconnaît avoir emprunté à Guillaume Millanges, avocat et imprimeur ordinaire du Roi, la somme de 125 livres tournois, pour argent prêté et pour impressions qu'il a fait faire dans l'imprimerie dudit Millanges. En 1636, il fait, au nom et comme père et administrateur légitime de Pierre et Guillaume [2], sommation à son beau-frère, Odet Compnes, « de prendre quatre escus, pour sa part d'espices, d'un arrêt du Parlement, rendu entr'euz pour donner garantie à Jehan Thoulouze, libraire, des loyers qu'il lui devait des appartements qu'il occupait rue Saint James, dans une maison appartenant audit Thoulouse » ; il fait, de nouveau, inventaire de ses meubles, où sont compris dans les objets inventoriés quelques outils de son art.

D'après ce document, Lasne paraît être fort gêné, et sa dette s'élève à la somme de 138 liv. 18 sols ; mais quatre ans plus tard,

[1] Extrait des minutes du notaire Grenier, par M. Roborel de Climens.

[2] Ce prénom nous indique un quatrième fils d'Étienne Lasne, mais, comme il n'est plus question de Michel et de Bertrand, on doit en conclure qu'ils étaient morts en bas âge.

à la date du 6 juin 1637, la misère chez l'artiste paraît être à son comble, puisque Jehan Thoulouse somme Jehan-Estienne Lasne d'avoir à lui payer ce qu'il lui doit où qu'il lui fera vendre son mobilier à l'encan, sur la place publique. Cette menace dut être suivie d'effet, car, peu de temps après, eut lieu la vente d'une presse en taille-douce, faite par le libraire Thoulouze[1].

A partir de cette dernière date, ni sur les estampes bordelaises, ni sur les actes notariés ne se trouve, à ma connaissance, le nom d'Étienne Lasne, qui devait toucher alors à la cinquantaine, et, comme graveur, avait dû donner tout ce que son burin pouvait produire; si l'homme vécut quelque temps encore, l'artiste était bien réellement mort.

Du reste, l'époque où j'arrête forcément mon récit fut pour Bordeaux des plus calamiteuses; les longs et terribles siéges de villes voisines par l'armée royale avaient épuisé la Guyenne. « La cité bordelaise avait dû fournir six vaisseaux pour combler l'entrée du port de la Rochelle; elle avait acheté dans ce but six navires flamands; le Roi, en outre, avait demandé la fourniture de cinq cents habits pour les troupes, et, dans la prévision d'attaques de la flotte anglaise, allant au secours des Rochelais, on avait dû pourvoir à la sûreté de la ville »; voilà pour la guerre. Ce n'est pas tout, la peste de 1629, qui donna lieu à une fondation pieuse demeurée célèbre dans les Annales du Parlement, et qui fut le sujet d'une publication ornée d'une vignette d'Étienne Lasne, la peste prolongeait encore, en 1636, ses terribles effets. La famine, enfin, qui marchait alors à la suite de la guerre et de la peste, avait plongé Bordeaux dans une situation désastreuse. Dès lors, on doit comprendre qu'au milieu d'une misère si générale, le pauvre et médiocre graveur dut succomber à la peine; mais son nom, tout modeste qu'il soit resté, m'a paru digne d'être recueilli, car si l'on ne doit pas à Étienne Lasne de bonnes estampes, des œuvres vraiment artistiques, du moins lui devons-nous quelques pièces historiques intéressantes, fort curieuses et très-rares, que je vais signaler et décrire.

L'inventaire qui accompagne ce mémoire[2] donne un aperçu de l'atelier d'un graveur au dix-septième siècle, et l'on voit que ce

[1] Extraits des minutes de Me Grenier, par M. Roborel de Climens.
[2] Voy. l'Appendice à la suite de notre étude.

n'était pas un cabinet d'étude, un ouvroir, c'était une boutique d'estampes, dans laquelle on trouvait, avec les œuvres de l'artisan, ses planches de cuivre, ses épreuves, sa presse et ses burins, des quantités de *figures à 50 solz ou un escu le cent, des portraits de Roys et de Reynes, des figures de Flandre, des mains de petit papier d'or,* pour les enluminures sans doute. Cet état de choses se continua jusqu'au dix-huitième siècle, où l'on voyait les plus forts graveurs, les vignettistes célèbres, non-seulement publier leurs œuvres, mais vendre les estampes de leurs confrères. Qu'on ouvre l'*Almanach des artistes,* de l'abbé Lebrun, pour l'année 1777, p. 70, et l'on y verra tenant boutique : « Basan, rue et hôtel Serpente, ayant un magasin très-assorti en estampes anciennes et modernes; Joullain père et fils, quai de la Mégisserie; le père, qui avait gravé autrefois avec intelligence, excellait surtout dans la connaissance des portraits gravés par les anciens graveurs; il en avait chez lui une collection des plus belles; Pasquier, rue Saint-Jacques, tenait un magasin d'estampes de dévotion; Chereau, rue des Mathurins, tout ce qui concernait la gravure moderne. » Je n'en finirais pas si je voulais tout citer. Il était donc bien naturel qu'un graveur de province, au dix-septième siècle, fût à la fois artiste et commerçant; c'était le cas d'Étienne Lasne, graveur assez médiocre, ai-je dit déjà, ce qui pourtant n'empêche pas de le regarder comme un élève obscur de Léonard Gauthier, qui non-seulement fit des portraits, mais des pièces historiques et des vignettes, triple spécialité que suivit son élève présumé, ayant eu pour condisciples Michel Lasne et Mellan. Il y a dans la manière de graver d'Étienne Lasne un procédé des plus secs, des plus naïfs; son dessin est roide, ses tailles uniformes, parallèles assez ordinairement et présentant aussi quelquefois des croisures à angles droits. Ses personnages sont proportionnés, d'un bon mouvement, les vêtements largement indiqués, mais les mains et surtout les têtes sont d'une exécution bien faible et souvent incorrecte. Il paraît s'être inspiré des Flamands, surtout pour les sujets religieux qui ornent des livres de piété. Il a gravé d'après des compositions de peintres et d'après ses dessins originaux; enfin, il fit des vignettes, des portraits et des pièces historiques qui seront les titres les plus sérieux à la conservation de son souvenir.

Je n'ai trouvé mentionnées jusqu'ici, dans quelques auteurs, que

six pièces d'Étienne Lasne; je vais d'abord les indiquer, et j'y ajouterai celles qui n'avaient pas encore été publiées.

1° *Fleuron* soutenu par des anges, pour le titre d'un ouvrage non désigné et sans date, dont voici la rubrique : *Lugduni sumptibus Antoni Chard, sub signo Sancti Spiritus.* On voit au centre du fleuron le Saint-Esprit entouré des mots : *Ubi spiritus Domini Ibi libertas.* — Larg. 159 millimètres, haut. 128.

2° *Portrait de Marc-Antoine de Gourgues,* vicomte de Juliac, baron de Vayres, premier président au Parlement de Bordeaux; on ne connaît pas la date de sa naissance; il épousa une Séguier et mourut à Bordeaux le 9 septembre 1628. Le président de Gourgues, dit M. Boscheron des Portes [1], fut le plus célèbre des présidents du Parlement de Bordeaux.

3° *Portrait de Gilbert Primerose,* d'origine écossaise, mort en 1642. Ce prélat exerça les fonctions du ministère évangélique dans plusieurs églises françaises, à Mirambeau, en 1601, puis à Bordeaux, d'où il fut banni par Louis XIII, en 1621, et de France en 1623.

Ces trois pièces sont citées dans le *Manuel de l'amateur d'estampes* de Charles le Blanc, Leipzig, Rudolphe Weigel, 1847-48.

4° *Frontispice* pour l'ouvrage imprimé à Toulouse chez Pierre Bosc, en 1623, intitulé : *Historia prostratæ a Ludovico XIII sectariorum in Gallia rebellionis. Autore Gabriele Bartholomeo Gramundo, in supremo Tolosatum curia senatore regio Tolosæ apud Petrum Bosc bibliopolam;* signé, à gauche : J. Calette [pour Jean Chalette]; à droite : J. E. Lasne, *fecit.*

J. Chalette, originaire de Troyes, exerça les fonctions de peintre de l'hôtel de ville de Toulouse, de 1612 à 1638; il dut sûrement donner d'utiles conseils au graveur bordelais [2].

5° Grande planche très-grossièrement gravée pour la Confrérie des Captifs. Cette estampe était probablement destinée à la Confrérie établie dans la chapelle des religieux de Notre-Dame de la Merci de Bordeaux. L'institution de ces religieux, au seizième siècle, avait pour but le rachat des captifs ou leur délivrance en demeurant en otage pour eux.

[1] *Histoire du Parlement de Bordeaux.*

[2] Voir, sur J. Chalette, le *Catalogue du musée de Toulouse,* par George, et le *Traité de la peinture,* par B. Dupuy du Grez. Toulouse, 1699. Cité par Bellier de la Chavignerie, dans son *Dictionnaire général des artistes français.*

6° *Plan de la ville et des environs de la Rochelle,* ensemble des forts, redoutes et lignes de communications, digue et palissade que le Roy y a fait faire pour l'environner. Dédié à MM. les maire et jurats gouverneurs de la ville de Bordeaux, 1628, par leur très-humble serviteur Jehan-Estienne Lasne, graveur et imprimeur en tailles douces.

Les n°s 4, 5 et 6 se trouvent à la Bibliothèque nationale, au département des estampes.

Le P. Lelong, dans son *Dictionnaire historique de la France,* t. V, p. 47, indique les deux pièces suivantes, dont la première pourrait bien être la même que la précédente :

I. « *Plan des attaques de la Rochelle,* grande planche d'Estienne Lasne, 1628.

II. « Thèse extraordinaire et d'un dessin particulier sur le *Siége de la Rochelle,* dédiée au cardinal de Richelieu. J. E. LASNE *fecit* 1628. »

Dans l'inventaire dressé à Bordeaux en 1622, il est question d'une grande planche de cuivre sur laquelle est gravée l'*Armée navale du Roi.* Bien sûrement cette planche, alors en cours d'exécution, devait se rapporter au siége de la Rochelle. Il est aussi question dans le *Dictionnaire* du P. Lelong, t. V, p. 49, d'une gravure non signée, représentant les *Flottes du Roi et des Rochelois rangées par ordre.* Cette pièce était vraisemblablement d'Étienne Lasne et tirée d'après la planche de cuivre portée sur l'inventaire. Maintenant, je vais citer quelques estampes qui, je crois, ne sont mentionnées nulle part.

Mon docte ami, le doyen des érudits bordelais, M. Jules Delpit, m'a écrit qu'Étienne Lasne avait gravé pour le livre de Catel plusieurs figures des anciens comtes de Toulouse [1] et les armoiries de Daffis, de Gourgues, de Henri Daguesseau, l'aïeul de l'illustre chancelier, de Dubernet et de Latour, procureur du Roi au Parlement de Bordeaux.

En tête du *Supplément des chroniques de la noble ville et cité de Bourdeaus,* par Jean Darnal, imprimé chez Jacques Millanges,

[1] *Histoire des comtes de Toulouse,* par M. Guillaume CATEL, conseiller du Roy en la Cour du Parlement de Tolose. A Tolose, par Pierre Bosc, marchand libraire. M.DC.XXIII, in-folio. Cet ouvrage est orné de dix planches, représentant les anciens comtes de Toulouse; deux sont signées de J. E. Lasne, 5 rue de Huguet, et trois ne portent point de signature.

imprimeur ordinaire du Roy, et Claude Mongirond, marchand libraire de l'Université, en 1620, se trouve, sur quelques exemplaires, au-dessous du titre, une belle vignette, d'un aspect très-coloré, représentant les armes de la ville de Bordeaux, se détachant sur un cartouche, ayant pour tenant deux béliers qui se dressent sur leurs pattes. Au-dessus du cartouche est une couronne comtale, et dans le bas, sur le sol couvert de fleurs, se développe une banderole portant le nom de BVRDIGALA. Le dessin de ces armoiries, dont la composition est un peu fantaisiste, ne manque ni de finesse, ni de fermeté. Il en est de même de l'écusson placé à la suite de la dédicace : *A Monseigneur le duc de Mayenne et d'Aiguillon,* écusson se terminant en accolade, qui porte : *d'azur au chevron d'argent, accompagné de cinq besans de même, deux en tête et trois en pointe;* l'écusson, surmonté d'un heaume, se détache sur d'élégants lambrequins nerveusement burinés. Cette vignette, comme la précédente, porte en toutes lettres : LASNE, *f.*

Portrait de « Henri de Lorraine, duc de Mayenne et d'Aiguil- « *lon,* pair et grand chambellan de France, chevalier des ordres du « Roy, gouverneur et lieutenant général pour Sa Majesté en l'Isle « de France, le fut en Guyenne par lettres patentes données à Paris « le 16 mars 1618, par la démission du prince de Condé; il fit son « entrée à Bordeaux le 31 juillet de la même année et fut tué d'un « coup de mousquet dans l'œil gauche, au siége de Montauban, le « 16 septembre 1621 [1] ». Il existe un portrait de Henry de Lorraine par Thomas de Leu, mais je n'ai pu le comparer avec celui de Lasne, dont voici la disposition : le duc est représenté en buste, tête nue de trois quarts à gauche, cheveux bouclés, moustaches relevées et barbe en pointe, le col entouré d'une fraise à triple rang, gorgerin et haubert ornementés, baudrier en sautoir sur l'épaule gauche. Dans le fond de la gravure, on lit à l'angle supérieur de droite : *anno ætatis* 44e et sous le bras droit *obiit* 1621. Au bas du portrait ce quatrain :

TV VOIS ICY PORTRAIT LE PRINCE DE VAILLANCE
HENRY CE PVISSANT DVC DV GRAND TIGE LORRAIN
IL MOVRVT COMBATANT LHERETIQ INHVMAIN
POVR LA FOY, POVR LE ROY ET POVR TOVTE LA FRANCE.

[1] *Traité en forme d'abrégé de l'histoire d'Aquitaine, Guyenne et Gascogne,*

A Bourdeaux, par J. E. Lasne, *delineavit et fecit exc.* — (Haut. 0m,20. Larg. 0m,13.)

Ce petit portrait ne se recommande point par son mérite, mais par son extrême rareté; il fait partie d'un recueil factice de portraits d'empereurs, rois, princes et autres personnages illustres, recueil qui se trouve à la Bibliothèque de Bordeaux, qui a été possédé et peut-être constitué par « Pierre Trichet, né à Bordeaux en 1587, avocat au Parlement, bibliophile, antiquaire, musicien et poëte ami du P. Mersenne; il avait formé à Bordeaux un cabinet très-riche en curiosités de tout genre; il dut mourir après 1644. Son fils fut bibliothécaire de Christine de Suède. » A cette note, que je dois à M. Reinhold Dezeimeris, j'ajouterai que le portrait de Pierre Trichet, dont je ne connais que deux exemplaires à Bordeaux, me paraît être de Jean-Étienne Lasne, avec lequel Trichet dut avoir des rapports.

Frontispice du *Commentaire sur les coutumes générales de la ville de Bourdeaus et pays bourdelois*, par M. Bernard Automne, advocat en la Cour de Parlement de Bourdeaus.

A Bourdeaus, par Jacques Millanges et Claude Mongiron, 1621.

Ce frontispice représente les armes de France et de Navarre surmontées de la couronne royale et entourées du cordon de Saint-Michel, dont la croix pendante est accostée de deux L couronnés. Autour de l'écusson se déroule une banderole portant des devises latines. Cette vignette est signée : La. F.

Missale Romanum ex decreto sacro sancti concilii Tridentini restitum... Ce titre occupe le milieu d'un frontispice en forme d'édicule, au fronton duquel sont représentées les armes royales de France et de Navarre; aux quatre angles de la planche, les évangélistes, et sur les côtés, saint Pierre et saint Paul.

Au-dessus du titre, marque du libraire; le Christ assis entouré d'anges avec la légende circulaire : *Ministrabant ei millia millium*, et au-dessous : *Burdegalæ, apud Simonem Millangium, typogra-*

par M. Pierre Louvet, de Beauvais, docteur en médecine. A Bourdeaux, par G. de la Court, imprimeur ordinaire du Roy et de l'Université. M.DC.LIX. P. 190. Dans le *Dictionnaire historique* du Père Le Long, se trouve mentionné brièvement, t. V, p. 46, à la date « 1621, *Portrait du duc de Mayenne, et trois devises à sa louange* », sans nom d'auteur.

phium Regium, cum licentia et privilegio. M.DC.XXIII. Ce frontispice porte la signature : Adriaen Boon *fecit.*

Ce missel, petit in-folio sorti des presses de Simon Millanges, contient onze estampes, y compris le frontispice ; deux de ces pièces sont signées d'Adriaen Boon, six ne portent point de signatures [1], et les trois autres sont d'Étienne Lasne; elles mesurent 0m,26 de haut sur 0m,18 de large, et représentent les sujets suivants : — p. 35, *l'Adoration des rois;* — p. 229, *le Christ mort sur la croix,* et p. 249, *l'Ascension.* Au bas de ces trois gravures se trouve le nom de *J. E. Lasne f.* Ces estampes sont bien certainement les pièces où l'on peut étudier le mieux la manière du graveur bordelais, qui reproduisait ou s'inspirait surtout des œuvres de l'École anversoise.

Vignette historiée, placée en tête d'un petit volume in-12 dont voici le titre :

Traicté de la dévotion et miracles de Nostre Dame en l'église S. André de Bordeavx, dédié a la Cour de Parlement par G. Grymavd Foresien, prestre chanoine théologal de la mesme église. A Bordeaux, par Pierre de la Covrt, 1630.

La vignette qui sert de frontispice à ce livre représente la Vierge couronnée, assise sur un trône ou piédestal, tenant l'Enfant Jésus. Aux côtés de la Vierge, deux anges avec leurs encensoirs. Une nuée lumineuse et rayonnante entoure la Vierge. Des deux côtés du piédestal, sur la face duquel est gravé le titre du livre, se voient deux personnages en pied : à droite, Louis XIII, en costume royal; à gauche, l'apôtre saint André. Cette dernière petite figure est bien posée, mais il y a lieu de croire qu'elle est empruntée à quelque tableau de maître. Au-dessous des figures et du piédestal s'étend une large base ou socle ayant au centre un cartouche portant ces mots : *A Bordeaux,* par Pierre La Covrt, 1630. — Lasne *fecit.* Le traité de la dévotion fut publié à la suite du vœu que fit le Parlement pour la cessation de la peste, le 15 août 1629.

Vignette formant l'encadrement du titre suivant d'un volume in-12 : *Merveille dv sainct Rozaire,* par le R. P. R. Cavenac, de

[1] P. 1, l'*Annonciation,* signée AB. *fecit;* p. 19, l'*Adoration des bergers;* p. 215, le *Christ en croix;* p. 255, la *Pentecôte;* p. 269, la *Cène;* p. 423, l'*Assomption de la Vierge;* p. 467, l'*Apothéose de tous les Saints.* Ces six dernières estampes ne sont point les meilleures; le graveur bordelais se serait-il, pour cela, abstenu de les signer?

l'Ordre des Frères prescheurs, dernière édition reveue et augmentée de l'office de N. D., et six autres pour tous les jours de la sepmaine. *A Bordeaux,* par P. DE LA COVRT, 1623. J. E. LASNE *fecit.*

Dans le haut de cette vignette, la Vierge apparaît tenant l'Enfant Jésus, ayant à ses côtés sainte Catherine et sainte Agnès agenouillées. Des deux côtés du titre, six médaillons représentant des saints de l'Ordre des Frères prêcheurs, et, dans le bas de la vignette, saint Dominique. Cette petite pièce est une simple imagerie religieuse[1].

Il existe dans plusieurs collections des portraits, sans nom d'auteur, de personnages historiques qui se rattachent au Bordeaux de la fin du seizième siècle à la moitié du dix-septième, portraits parmi lesquels il ne serait pas téméraire d'en attribuer à Étienne Lasne. Je citerai : Montluc, Montaigne, Scaliger, Roquelaure, les deux Trichet; le Montaigne paraît être une copie hâtive et fort incorrecte de celui de Thomas de Leu.

Bon nombre de marques d'imprimeurs, de vignettes, d'armoiries, doivent être sorties du buriniste bordelais; c'est à lui que l'on doit les armoiries de plusieurs présidents au Parlement de Guienne, comme nous l'a dit M. J. Delpit, et l'on peut y ajouter celles qui se trouvent en tête de l'*Officia propria sanctorum,* imprimé chez Simon Millanges, en 1615; celles des *Us et coutumes de la mer,* par Cleirac, imprimés chez Millanges en 1647; la grande vignette placée au verso du titre du livre de Pierre Louvet : *Traité en forme d'abrégé de l'histoire d'Aquitaine, Guyenne et Gascogne, Bourdeaux,* par G. DE LA COURT, imprimeur ordinaire du Roy et de l'Université, M DC.LIX, vignette représentant une *Renommée* tenant deux trompettes et portant un arbre qui sert de support à l'écusson de Geoffroy d'Estrades, lieutenant général des armées du Roy, maire de Bordeaux. Du corps de l'arbre se détachent huit branches, ayant à leurs extrémités les armes des six jurats, celles du procureur syndic et du clerc de ville. Cette estampe, comparée à celle du supplément des chroniques de Jean Darnal, indique un burin visiblement fatigué.

Enfin, je termine par l'indication d'une petite figure de l'apôtre saint André, debout, appuyé sur sa croix et tenant un livre fermé de la main gauche. Le mouvement n'est pas trop défectueux, mais

[1] La planche existe; en 1886, elle était à l'Exposition de Nantes.

le dessin est roide, fort incorrect, la tête mesquine; le travail du burin, d'une grande sécheresse, n'offre qu'une taille simple, uniforme, sans entre-croisement; c'est évidemment l'ouvrage d'une main vieillie. Cette estampe, de 0m,16 de hauteur sur 0m,13 de largeur, est placée en regard du titre du livre de Jérôme Lopès : *l'Église métropolitaine et primatiale Saint-André de Bourdeaux*, imprimé par G. DE LA COURT en 1668. Ce serait alors l'une des dernières pièces du graveur, qui aurait survécu de peu d'années à son célèbre homonyme [1].

Cette pièce douteuse clôture les recherches que j'ai pu faire jusqu'à présent; mais, en somme, ma récolte est loin d'être riche, et les glaneurs pourront lier encore de belles gerbes; guidés par mes indications, nul doute qu'ils ne puissent retrouver, soit à Lyon, soit à la Rochelle, soit à Toulouse, et surtout à Bordeaux, dans les ouvrages publiés de 1615 à 1660, des estampes inédites d'Estienne Lasne [2]; son acte de mariage, celui de son décès doivent être inscrits dans un de ces vieux dossiers poudreux de nos archives bordelaises. A d'autres donc à compléter mon étude, à la rectifier, à mettre dans leur vrai jour des faits que j'ai mal éclairés, et ce travail commun, pris et repris sans cesse, pour Jean-Estienne Lasne comme pour quelques grands maîtres de l'art, justifiera de nouveau ces paroles de Voltaire : *L'histoire n'est pas faite, on la fait toujours!*

Charles MARIONNEAU,
Correspondant de l'Institut, membre de l'Académie de Bordeaux. Membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts.

[1] Michel Lasne mourut en 1667.

[2] Au moment où je corrige les épreuves de cette étude, M. Raymond Céleste, bibliothécaire adjoint de la ville de Bordeaux, me signale, en tête d'un volume in-8°, ayant pour titre : *Panegyrici duo pannis mantasii e Societate Jesus..... Burdigalæ, apud Petrum de la Court*, M.DC.XXII, un portrait de *saint Ignace de Loyola*, dans un encadrement ornementé, de forme ovale, au bas duquel est la signature : J. E. Lasne. F.

APPENDICE

Inventaire et description des meubles et ustensiles trouvés au domicile de Jean-Estienne Lasne.

« Du premier de novembre mil six cens vingt deux, après-midi.

A esté présente en sa personne Peyronne Compnes, femme de Jean-Estienne Lasne, graveur en tailhe-doulce et illumineur de ceste ville de Bourdeaux, — laquelle a dict et déclairé que, contractant mariage avecq ledict Lasne, Pierre Compnes, son père, bourgeois et poissonnier, juré du dict Bourdeaux, et Olive Furt, sa mère, lui constituarent en dot la somme de cinq cens livres tournoiz, qui seroict cencée fondz et patrimoine pour elle, ainsin quest amplement contenu par le contract de mariage entre eux faict, reçeu par Me Pierre Bouhet, aussi nre royal, le seiziesme de febvrier mil six cens vingt, en conséquance duquel contract et ledict mariage étant consommé, lesdicts Compnes et Furt, ses père et mère, — dès le vingt septiesme d'avril audit an six cens vingt, — auroient bailhé aud. Lasne sur et en desduction du susdict dot, la somme de cent cinqte six livres douze sols, ainsin quapers par quittance endossée au pied dud. contract de mariage, quil auroict emploiée deslors en lachapt des meubles et aultres ustencilles de maison. Comme aussy du despuis lesdits Compnes et Furt, père et mère, auroient bailhé audict Lasne le restanct de ladicte somme de cinq cens livres de dot quil auroict emploiée tant en lachapt daucuns meubles et marchandises de tailhe douce et aultres figures que louaige de maison, ainsin que du tout apert par aultre diverses quittances et en ceste sorte vescu ensemble jusques a ce jourdhui, que ladicte de Compnes a été advertie que ledict Lasne, son mari, puis ceste matinée cest absentée de sa compaignie et a ce quelle a esté advertie sans espérance de retour, aiant prins et emporté tous ce que bon lui a semblé, jusques a la clef de la porte dune chambre quils tenoient à louaige de sieur Jouchet, bourgeois et marchand dudit Bourdeaux, size en ruhe appelée . . . . . ne pouvant par ce moien entrer dans icelle que par la rompture de la serrure qui est a ladite porte et daultant que ladite Compnes se craint que si elle fait faire ouverture de ladite chambre sans acte public, destre recherchée et inquiétée par les créanciers dudit Lasne, ce quelle pour lesviter a requis moi notaire me vouloir acheminer dans ladite maison pour illec estant faire faire ouverture dicelle chambre et mesme par description et inventaire, tout ce qui se trouvera au dedans, le tout pour la conservation de ses droitz. Et de fait estant en ladite maison, ladicte

Compnes voulant envoier un serrurier pour ouvrir ladicte porte, se seroit mise en mémoire que ledict Jouchet avait une pareilhe clef de ladicte porte que celle quil avail bailhé audit Lasne, entrant dans icelle, laquelle aiant envoiée audit Jouchet, et icellui Jouchet laiant bailhé, ladicte Compnes, en présence des tesmoins ci-apres nommés, auroient avec ladicte clef ouvert ladicte chambre et ce, fait a sa réquisition a esté procédé a la faction et description des meubles et aultres ustensiles qui se sont trouvés dans icelle, comme sen suict :

Premièrement : Un chaslit de boys noir, avecq sa coyte et traversin rempli de plume; une couverte de laine et une pailhasse.

Plus une table a ralonges par les deux bouts avecq ses deux hanques.

Plus six chaires de bois de noier et une aultre chaire couverte de tapisserie.

Plus un buffet en menuiserie fermant à quatre armoires, dans lesquels ne sy est rien trouvé que quelques petites besoignes de ladicte de Compnes.

Plus une presse pour imprimer les figures.

Plus un chauderon en cuivre rouge.

Plus une grille de fer.

Plus trois cuillières de cuivre jaulne.

Plus une couverture aussy de cuivre jaulne.

Plus un poilon de pareilhe estoffe.

Plus une broche de fer.

Plus une paile, une cassotte, une pale, le tout de fer.

Plus deux chandeliers d'airain.

Plus un trépied et une carmaillière de fer.

Plus deux linceulz usés.

Plus deux napes uzées.

Plus trois dousaines de servietes.

Plus cinq chemises pour homme.

Plus un estui de chapeau.

Plus deux coffres behutz, un grand et petit, dans lesquels a esté trouvé le linge ci-dessus inventorizé.

Et de la dicte chambre voulant entrer dans un cabinet qui est sur le degré de la maison du dict Jouchet, tenu aussi a louaige par ledict Lasne, et naiant peu trouver la clef de ladicte, de Compnes en auroit faict faire ouverture par Pierre Gaudry, compaignon serrurier de la present ville, dans lequel ne sest rien trouvé qune chaire tapissée telle quelle; et dillec sommes alés dans la bouticque que ledit Lasne tenoit pareilhement a louaige de Me Pierre Dardouyn, advocat en la cour, seize en ruhe Sainct Jacmes, dans laquelle sest trouvé un petit contoir tel quel :

Plus une planche de cuivre rouge où est representée larmée navalle toute gravée.

Plus un dèmi cens de figures a cinquante solz le cent.

Plus un demi cent de croix a un escu le cent.

Plus une demi douzaine de thèzes.

Plus un cent de figures du Missel.

Plus trente figures a cent solz le cent.

Plus huict portraictz des Roys et des Roynes.

Plus deux cens de figures aussy du Missel en un aultre paquet.

Plus trente cartes des provinces.

Plus sept libres des figures de Flandres.

Plus six libres de peysages de Flandres.

Plus deux cens de figures a vingt cinq sols le cent.

Plus quatre cens de petites figures.

Plus deux cens d'aultres figures a quinze solz le cent.

Plus deux cens . . . . . a sept solz le cent.

Plus un cent et demi . . . . . a vingt cinq solz.

Plus douze mains de petit papier doré.

Plus quatre mains du médiocre.

Plus deux cens de petites figures.

Plus huict petitz teigiteurs et huict grands.

Plus unze rames de papier.

Plus une rame de papier au pot.

Toutes lesquelles choses ci-dessus inventorisées sont demeurées au pouvoir et puissance de ladicte de Compnes qui les a prinses et receues pour la conservation de ses droitz et sans préjudice de ce pourvoir sur les aultres biens du dict Lasne ou les dicts meubles ne seroient bastans pour la payer, attendu quils sont esté emporté puis lachapt diceux par le dict Lasne, ainsin et comme elle verra estre a faire. Et du tout ce dessus, ladicte de Compnes ma requis acte, que lui ait octroyée.

Faict audict Bourdeaux, dans lesdicts lieux ez presences de Me Odet Filhot, procureur en Guienne, Jaques Ducoq, imprimeur, et Pierre Lafite, praticien, habitantz dudict Bourdeaux, tesmoins a ce requis. Ladicte de Compnes a dict ne scavoir signer de ce faire par moi interpellée et les susdits tesmoins se sont ici signés : Filhot, presant; Jaques Ducoq [1]. »

[1] Extrait des minutes de « Me Grenier, notaire et tabellion royal en Guyenne, à la résidence de Bordeaux ». *Archives départementales de la Gironde.*

XXVIII

NOTES
SUR DIVERS SUJETS FUNÈBRES DU MOYEN AGE
ET DE LA RENAISSANCE, PEINTS ET SCULPTÉS

Invité par M. l'Archiviste de la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France à faire apprécier le mieux possible le curieux meuble dit : *Revanche de la danse macabre*, classé au Musée Saint-Jean d'Angers sous le n° 2137, nous n'hésitons plus à répondre à son appel, nous permettant, en outre, de citer d'autres sujets funèbres existant ou ayant existé, mais se référant à l'Anjou, et même à ce que nous nommons l'*Anjou du dehors*, appelant de la sorte toutes contrées jadis gouvernées par nos princes angevins, Naples notamment, où se trouve un superbe bas-relief en marbre représentant la *Mort chasseresse*. Nous y reviendrons une autre fois; mais la *Revanche de la danse macabre, bas-relief unique en son genre, doit obtenir le premier rang*.

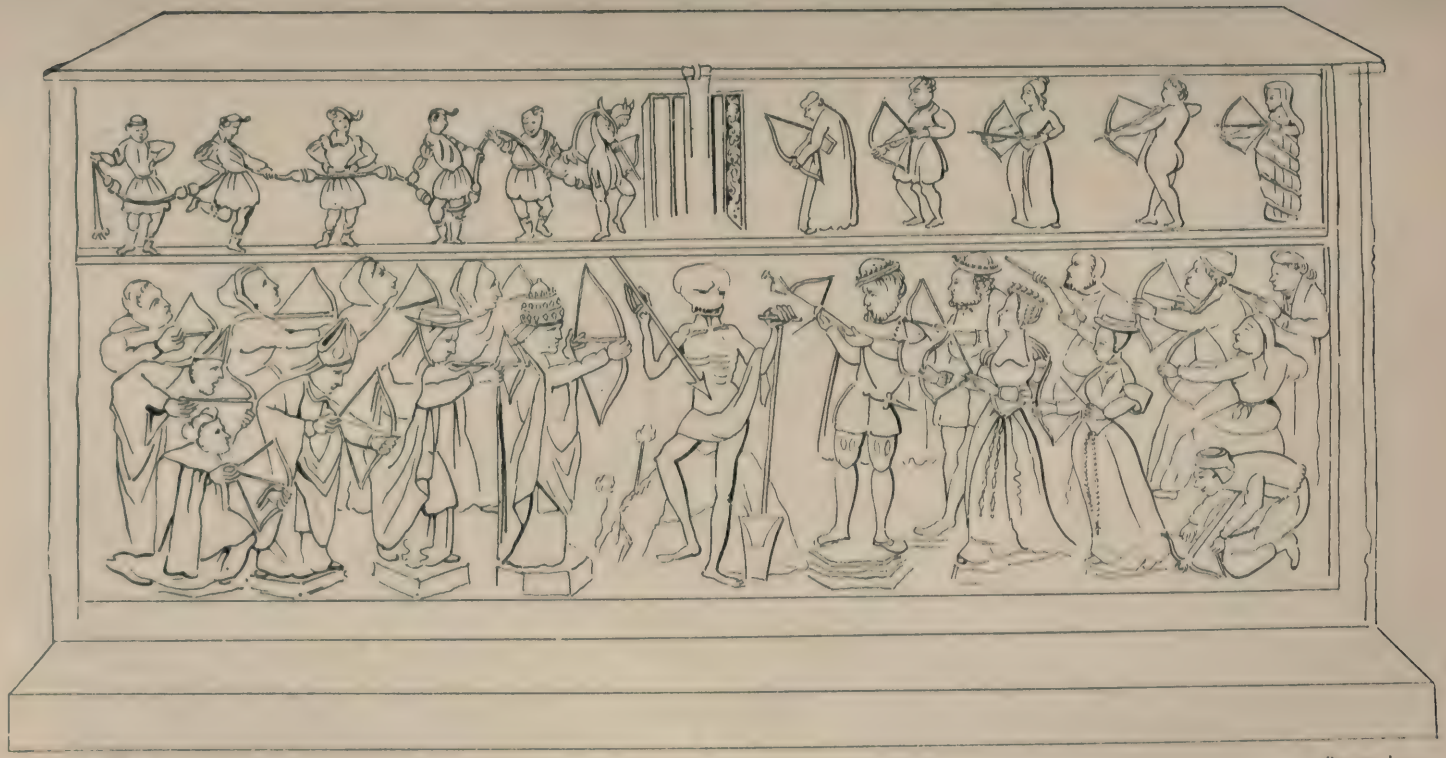
I

REVANCHE DE LA DANSE MACABRE.

(Voir planche première.)

Tel est le titre sous lequel on désigne un meuble en bois que, vers 1838, nous vîmes pour la première fois, dans le salon d'un riche propriétaire du Lion d'Angers : M. Hamon, qui, sur notre proposition, voulut bien nous permettre de présenter ce curieux objet à l'Exposition de 1839, à Angers, où il fut vivement admiré, ce qui décida plus tard son généreux possesseur à le donner au Musée d'Antiquités, créé en avril 1841.

Ce nom de *Revanche* est bien celui qui convient à ce bahut du seizième siècle, long de 1^{m},90, haut de 0^{m},80, et qui originairement provenait de la chapelle des Juges-consuls d'Angers, sise à



Page 648. Planche I.

REVANCHE DE LA DANSE MACABRE.

l'ancien tribunal de commerce, autrefois rue Baudrière (Palais des marchands).

Sur le devant de ce bahut, la mort n'entreprend pas de mêler ses nombreux squelettes aux vivants, comme dans la sinistre sarabande connue sous le nom de *Danse macabre*. Elle ne saisit point le vif pour le faire tournoyer, sous les coups multipliés d'affreux crocs-en-jambe, jusque-là qu'il n'en peut.

Au contraire, c'est la société qui attaque et cherche follement à prendre sa revanche, peu redoutable, il est vrai : aussi, comme l'affreuse *Camarde* s'en donne à cœur joie! Son rictus claque des dents. Appuyée sur sa pelle de fossoyeur et dardant sa flèche, on sent qu'elle est en colère, me disait un bambin. Oui, certainement, l'artiste qui conçut et exécuta ce type n'était pas le premier venu. Nous ne le connaissons point, mais par contre, nous savons le nom du serrurier, *Michau Girart :* et mieux encore, nous avons, au sommet du bahut, son chef-d'œuvre d'admirable ciselure.

Mais revenons à la *Camarde,* que le sculpteur a rendue d'une façon tellement saisissante qu'elle a tout l'air de dire avec mépris : Arrière vos attaques, vos *flèches, arbalètes* et *arquebuses ;* arrière gens de toutes conditions : princes et princesses *à couronnes ouvertes ou fermées ;* bourgeois *à chaperons* et bourgeoises ; — Pape à triple tiare, cardinaux, évêques et moines ; — arrière tous les âges, sans excepter l'enfant au maillot. — Arrière enfin la Folie elle-même, avec ses grelots, ses franges, son bonnet de clown et son cortége de jeunes fous danseurs et sauteurs, car sur notre meuble, Messieurs, tout cela s'enregimente et se coudoie ; drame étrange qui pourrait s'intituler : *la Lutte de la vie contre la mort*, sorte de pièce jouée par trente acteurs, dont les principaux sont montés sur de petits socles, sans doute pour indiquer leur élévation sociale.

En vérité, Messieurs, plus j'étudie ce curieux bas-relief, dont nous joignons ici une représentation faite au simple trait, datant de 1839, de la main de notre ancien et regretté collaborateur, M. Hawke, et plus je me persuade, avec d'autres archéologues, que cette vivante composition sculptée sur bois fut réellement *mimée* par de vrais acteurs.

Puis, comme on ne connaît nulle part ailleurs qu'en Anjou un semblable sujet traité de cette sorte, je me persuade aussi

qu'il a dû, sans doute, y être joué. Et qu'on ne s'en étonne pas, notre province, de tout temps, ayant eu le goût des représentations scéniques, non-seulement sous les Romains : exemple : — traces de théâtre et d'amphithéâtre à *Angers*, aux *châtelliers de Fremur*, *à Gennes, près de Saumur*, — mais également aux époques du moyen âge et de la Renaissance, ainsi qu'il ressort, notamment, des œuvres de Jean Michel, médecin et poëte, auteur de quelques mystères fort en vogue autrefois, et notamment aussi, de certains passages de Rabelais.

II

LA MORT EN MANTEAU ROYAL.

(Voir planche deuxième.)

Parmi les sujets macabres, Angers en possédait un autre digne d'être ici rappelé, savoir cette peinture murale que l'on voyait à la cathédrale, au fond d'une arcade préparée dans le mur septentrional du chœur, et sous laquelle était établi le magnifique tombeau du roi René.

Cette peinture, malheureusement disparue, ne nous a laissé son image réduite que dans un dessin de *Gaignières* assez récemment calqué à Oxford par M. *Frappas* [1], qui, sur l'entremise de M. Dauban, directeur adjoint du département des estampes à la Bibliothèque impériale et frère de notre conservateur du Musée à Angers, avait été autorisé à nous copier la susdite peinture pour notre travail intitulé : *le Château d'Angers au temps du roi René*, travail publié en 1866.

Et c'est la lithographie de cette copie que nous avons l'honneur de vous présenter, Messieurs, à l'appui de ce qui nous reste à dire de la *Mort en manteau royal*.

Quant à cette sinistre représentation, voici ce qu'en rapporte Legouvello, page 37 : « Au fond de l'arcade, paraît un tableau « qu'on prétend avoir été peint par le roi René, ou au moins par « lui commencé, parce que dans son testament il ordonne qu'on « achève la peinture de son tombeau. »

[1] Le dessin colorié de M. Frappas est classé au Musée d'antiquités d'Angers sous le n° 3100.

Page 650. PLANCHE II

LA MORT EN MANTEAU ROYAL.

Quoi qu'il en soit de ce témoignage, la tradition veut, en effet, que cette étrange peinture commencée par René ait été achevée par son contemporain Gilbert Wandeland, Suisse de nation, enterré à la Baumette d'Angers [1].

Cependant, j'avoue ne pouvoir croire que cette peinture (si le dessin de Gaignières est exact) ait été entièrement une œuvre du quinzième siècle; et ce qui justifie mon observation, c'est que le clocher de Saint-Maurice placé à l'un des coins du tableau est orné d'une *coupole centrale,* laquelle n'existait pas avant l'incendie de 1533, et qui ne fut édifiée qu'entre 1540 et 1543 [2].

Il suit de là que l'on est fondé à croire à des *retouches*, et à des retouches faites sûrement par le fils de Gilbert, c'est-à-dire par Adam Wandeland, né à Angers, artiste lui-même, et qui vivait encore vers 1574; *cette date* et les *retouches* ne se contredisent pas.

Le dessin de la peinture dont il s'agit en apprend plus que la meilleure description.

C'était bien dans le goût de René, cette Mort en manteau d'hermine, ce spectre et ce globe roulant à ses pieds. L'excellent roi ne possédait cependant pas l'univers, mais dans sa pensée il tenait sa mort applicable à tous souverains : rois ou empereurs. Les allégories lui plaisaient, car il était artiste et poëte à son heure.

Le spectre en manteau royal du retable de son tombeau est bien de même famille que le squelette ceint du diadème, assis sur un trône, qui, d'après Villeneuve-Bargemont, présidait à cette fameuse procession qu'on vit défiler au quinzième siècle dans les rues de Paris sous le nom de *Danse macabre :* preuve que certaines scènes funèbres peintes ou sculptées durent être exécutées par des acteurs vivants.

III

AUTRES SUJETS FUNÈBRES SE RÉFÉRANT A L'ANJOU.

Sous ce paragraphe, groupons, pour mémoire, ce qui suit:

Dans la cathédrale d'Angers, à l'extrémité du transept méridional, vers la petite porte de la sacristie, près du tombeau détruit

[1] Voir Villeneuve-Bargemont, t. III, p. 178 et 343.

[2] *Répertoire archéologique de l'Anjou,* année 1865, *passim.*

de Jean du Mas, évêque nommé de Dol, mort en 1557, existait un petit bas-relief représentant, assure Tartifume, « une Mort qui « tient un dard en la main gauche, dont elle s'appuie, et de l'autre « une arme qu'elle élève en haut [1] ».

Encore à Angers, mais à l'ancien hôpital, présentement Musée d'antiquités, pendait un tableau d'où la Mort, malgré son effrayant rictus, semblait inviter à la résignation.

A Chemillé (Maine-et-Loire), « de curieuses fresques, écrit « M. Port, décoraient l'intérieur de l'église Notre-Dame, quel- « ques-unes déjà disparues. — Sur le mur N. on ne distingue « plus qu'un médaillon ovale dans lequel une Mort en squelette, « à mi-corps, tient une balance et une flèche; au-dessous on lit:

« La Mort m'a demandé de toute ma vie compte, je lui ay « répondu : Le compte veut du temps. »

« Plus bas, vers le milieu du mur, au centre d'un rectangle, la « date de 1587 donnait l'époque précise de cette ornementation. »

Plaçons encore sous le même paragraphe un précieux vitrail récemment acquis et déposé au musée Saint-Jean.

En voici la description sommaire par M. Auguste Michel, notre collègue adjoint :

« Vitrail grisaille, rehaussé d'or; moribond assisté de son ange « gardien et de deux femmes en prière ; devant lui, la Mort lan- « çant un dard et le Démon lui présentant un parchemin scellé, « avec l'inscription : VELA TES PECES ECPT, 1542; pour *voilà tes « péchés écrits.*

« Dans un coin, le ciel et le jugement dernier. » (Diam. 0m,31.)

Il est à remarquer que nos sujets macabres précités datent des quinzième et seizième siècles.

Victor GODARD-FAULTRIER,
Officier de l'Instruction publique, Directeur du Musée d'antiquités d'Angers, Membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des Départements.

[1] *Répertoire archéologique*, année 1861, p. 248.

XXIX

DATE DES ORGUES DE NOTRE-DAME D'EMBRUN.

Les orgues de la cathédrale de Notre-Dame d'Embrun doivent compter parmi les plus anciennes et les plus remarquables de France. Sauf une partie du buffet et le positif, qui ont été refaits au dix-huitième siècle, elles datent incontestablement du quinzième. Leur style, le témoignage unanime des historiens de l'Embrunais, témoignage corroboré encore par les documents manuscrits, sont une preuve non équivoque de l'époque de leur construction.

Une tradition assez ancienne, puisqu'elle est déjà consignée dans un ouvrage datant de 1642, attribue le don de ces orgues au roi Louis XI; mais si rien dans leur style ne la contredit, elle ne s'appuie sur aucun document contemporain des orgues elles-mêmes.

Lorsque le Comité des Beaux-Arts voulut bien me confier la mission de rédiger l'inventaire des richesses d'art renfermées dans les monuments publics du département des Hautes-Alpes, j'adoptai sans hésitation cette date du quinzième siècle pour les orgues d'Embrun, et je mentionnais comme vraisemblable la tradition qui les attribue à la libéralité du roi Louis XI.

Lors de la dernière réunion des sociétés des Beaux-Arts à la Sorbonne, M. l'abbé Guillaume a fait connaître un certain nombre de documents, desquels il a conclu que les orgues dont il s'agit dataient de 1632[1]. Je crois que l'interprétation qu'il a donnée de ces documents n'est pas justifiée, et qu'aucune partie de ce monument ne date du dix-septième siècle. C'est ce que je vais démontrer le plus brièvement possible.

M. Quicherat, dans son cours d'archéologie, nous a enseigné la marche à suivre pour dater un monument. Pour user d'une méthode exacte et scientifique, donnant à l'erreur le moins de prise possible, il faut examiner deux choses : d'abord et avant tout le style du monument; en second lieu les documents qui y sont relatifs.

[1] *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts à la Sorbonne*, 1886, p. 249 à 271.

Il faut avant tout envisager le style, car c'est un élément de certitude qui ne peut tromper; la date qui résultera de cet examen pourra sans doute varier de quelques années, mais l'archéologue qui a vu et étudié un certain nombre de monuments de styles divers ne se trompera certainement jamais d'un siècle entier quand il essayera de dater un édifice, quand bien même il le verrait pour la première fois.

Les documents écrits ne doivent pas non plus être négligés, car s'ils sont d'accord avec le style, ils peuvent aider à préciser une date; mais il faut les consulter avec prudence, et ne pas oublier qu'un monument peut avoir été reconstruit, retouché ou réparé à plusieurs reprises. De même qu'on ne peut être assuré de posséder tous les documents écrits relatifs à ces diverses restaurations, on n'est jamais certain non plus d'avoir ni les plus importants ni les derniers, et tel compte de travaux que l'on croit décisif est simplement relatif à une réparation, dont il peut ne subsister aucune trace quelques années plus tard, à la suite d'une réparation nouvelle.

Si l'on m'apportait, par exemple, un mémoire d'architecte du dix-septième ou du dix-huitième siècle, relatif à Saint-Germain des Prés, je n'en conclurais pas que cette église tout entière pût dater de cette époque, mais je chercherais si elle n'aurait pas subi au dix-septième ou au dix-huitième siècle quelque restauration partielle, et je ne tarderais pas à en trouver la preuve dans le portail latéral, dans les volutes qui surmontent les contre-forts et dans quelques autres accessoires d'un style tout moderne et très-différent de celui de l'ensemble de l'édifice.

Après ce préambule qui m'a paru indispensable pour bien préciser dans quel esprit je comptais faire ce travail, j'aborde directement mon sujet, et je diviserai cette dissertation en trois parties : la première sera consacrée à une description des orgues d'Embrun, la seconde à la recherche de leur date d'après leur style, la troisième à la discussion des textes imprimés et manuscrits qui viennent corroborer cette date.

I

Les orgues d'Embrun sont un monument infiniment plus considérable qu'on ne pourrait le penser en lisant le mémoire que leur a consacré M. l'abbé Guillaume et en examinant la gravure qui l'accompagne; en effet, cet écrivain s'est préoccupé surtout du buffet de ces orgues, et la gravure faite d'après une photographie n'embrasse pas plus du sixième du monument[1].

Les orgues sont suspendues sur le côté latéral gauche de la grande nef et occupent toute la première travée, depuis le mur du fond jusqu'au second pilier, et même un peu au delà, c'est-à-dire 13 mètres de longueur. L'aspect général est assez régulier, puisque le plan comporte une tribune placée entre deux encorbellements[2].

Suspendue dans l'angle formée par le mur du fond de l'église et le premier pilier, est une tourelle à plusieurs pans, supportée par un encorbellement dont le cul-de-lampe figure un écusson armorié ; percée d'une lucarne circulaire surmontée d'un dais pyramidal en bois sculpté à jour ; ornée à sa base et à son sommet d'une rangée de créneaux, et enfin surmontée d'une toiture en pointe en bois sculpté à jour. L'aspect de cette tourelle est d'une rare élégance; elle n'est du reste pas autre chose qu'un ornement destiné à servir de pendant au buffet des orgues et n'a probablement jamais eu d'autre destination.

Le vide de l'arc formeret de la première travée est occupé par une tribune fermée, reliant la tourelle que je viens de décrire, au buffet des orgues. Le mode de suspension de cette tribune est fort simple; le constructeur a appuyé sur les tailloirs des chapiteaux deux poutres énormes, et sur ces poutres elles-mêmes placé seize poutrelles transversales, recouvertes de madriers. Sur ce plancher solide, il a pu élever une légère cloison de bois et de plâtre, et se procurer ainsi un réduit clos pour contenir le jeu des soufflets. L'art n'est pas absent de ce travail de charpente et de maçonnerie ;

[1] J'ai relevé moi-même avec un soin minutieux les plans et les croquis joints à mon mémoire.

[2] Pl. 1.

les deux poutres qui soutiennent tout le léger édifice, taillées à chanfrein sur leurs arêtes, sont ornées à leurs extrémités de monstrueuses têtes de dragon, de la gueule desquelles elles paraissent sortir. Ces têtes, en bois sculpté, sont peintes en vert, la gueule rouge et les dents blanches.

Les poutrelles transversales sont terminées et reliées l'une à l'autre par un ornement trilobé d'un dessin très-simple et en même temps très-gracieux. Cette tribune est percée de deux fenêtres en accolade, à appui très-saillant; elle est ornée à sa base de ce bandeau crénelé dont nous avons déjà constaté l'existence aux deux étages de la tourelle polygonale de l'angle.

Les orgues proprement dites viennent ensuite; elles sont suspendues contre le second pilier sur un encorbellement d'une grande richesse d'ornementation. A la base de cet encorbellement est un cul-de-lampe, autour duquel quatre petits personnages presque nus sont censés soutenir tout l'édifice; ils sont placés dans les positions les plus tourmentées, leurs pieds reposant sur de petites consoles sculptées [1].

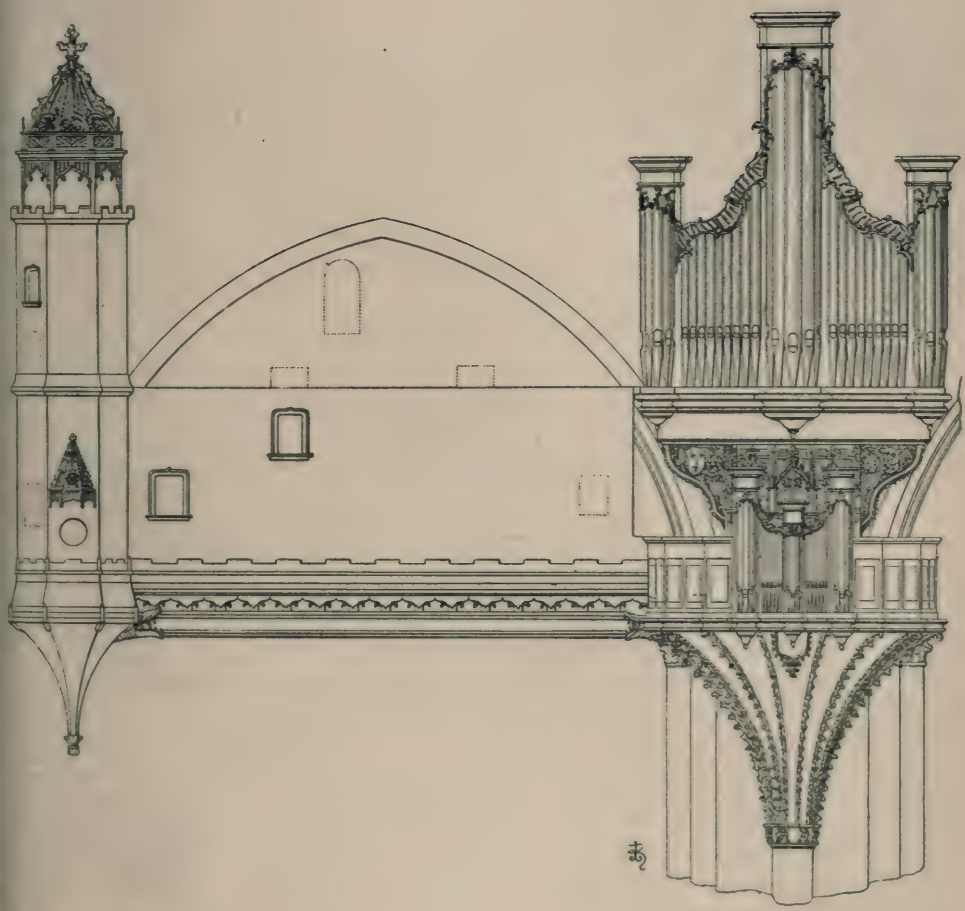
L'encorbellement lui-même est d'harmonieuses proportions, et il se divise en neuf pans, séparés par huit dentelles de bois sculpté à jour du meilleur style et de dessins variés. Du haut du pan central se détache un cartouche soutenu par des feuillages; l'écusson de France et Dauphiné y était peint, on l'a caché en y collant du papier de couleur. Tout cet encorbellement a été assez maladroitement repeint il y a peu d'années, mais on en a respecté l'ordonnance et les sculptures.

La plate-forme demi-circulaire, formée par le haut de l'encorbellement, est environnée d'un garde-corps ou balustrade pleine, sans style, et composée d'une série de panneaux grossièrement encadrés d'une simple moulure. Au milieu est un positif [2], orné de sculptures sur bois d'un style rocaille assez médiocre.

Par derrière, dressé contre le mur de l'église, est le buffet des grandes orgues; il est entouré et surmonté de sculptures absolument identiques comme style avec celles du positif. Les tuyaux sont rapportés par des encorbellements latéraux, de telle sorte que le

[1] Pl. 1.

[2] Petit buffet d'orgues placé derrière l'organiste, et que celui-ci met en jeu avec un petit clavier posé devant lui, au-dessus ou à côté du grand.



Page 656.

PLANCHE I

clavier est placé dans la partie la plus étroite, et que la boiserie va en s'élargissant du bas en haut. Cette disposition a l'avantage d'augmenter l'étendue de la place que devaient occuper les chanteurs ou les musiciens groupés autour de l'organiste ; elle aurait été en effet fort restreinte si le buffet eût reposé sur le sol de toute sa largeur.

Le style des boiseries qui entourent le clavier est fort différent de celui qui orne le buffet et le positif. Sur le milieu de chacun des encorbellements latéraux est un écusson, l'un de France, l'autre de France et Dauphiné; leur dessin est du pur quinzième siècle, la partie supérieure ayant la forme d'une accolade, la pointe inférieure aiguë et contournée, et une arête vive divisant le champ en deux parties égales sur toute sa longueur.

Ces écussons sont entourés de sculptures figurant plusieurs étages de meneaux gothiques, accompagnés de rosaces flamboyantes et d'entrelacs rayonnants. Le clavier lui-même est environné de panneaux du même style avec arcatures à tiers-point très-surchargées d'ornements gothiques; chaque panneau est séparé du suivant par un pinacle aigu orné de feuillages sur chacune de ses arêtes supérieures. Sur les angles des encorbellements courent deux guirlandes de feuillages très-découpés [1].

Je constate en passant un détail, qui, ainsi qu'on le verra, a bien son importance : les panneaux qui surmontent immédiatement le clavier ont été mutilés à leur partie inférieure, pour permettre d'y encastrer ce clavier et les registres qui l'accompagnent; différant en cela de ceux qui sont à droite et à gauche, ils sont incomplets par le bas; ils sont donc antérieurs au clavier, et l'on a dû les mutiler pour le placer.

Autre détail caractéristique, les différentes parties de l'encorbellement et des boiseries sont assemblées à l'aide de broches de fer cachées dans leur épaisseur, et dont l'extrémité, faisant saillie au dehors, est percée d'un trou longitudinal dans lequel passe une clavette en forme de virgule.

Il importe en dernier lieu de remarquer que les faces latérales de l'encorbellement qui supporte les tuyaux des orgues ne sont pas sculptées; on s'est contenté d'y peindre des feuillages. Or ces pein-

[1] Pl. 3.

tures ne se voient que sur la partie antérieure de ces faces latérales ; la partie qui touche le mur n'en présente pas trace et est visiblement plus moderne que l'autre; preuve palpable que dans une restauration postérieure on a fortement augmenté le volume du buffet des orgues, et qu'en conséquence l'épaisseur de son support a dû être doublée pour lui offrir un point d'appui suffisamment solide.

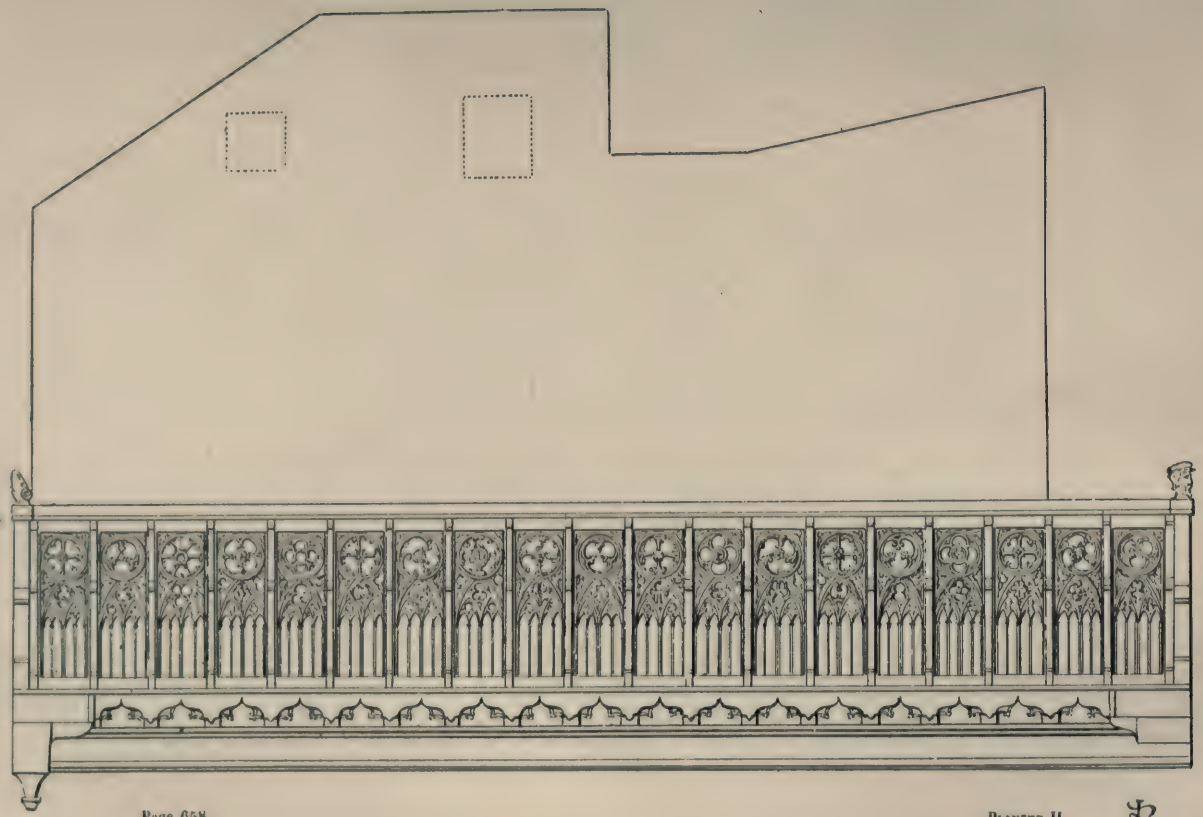
Une petite porte ménagée à gauche du buffet donne accès dans un réduit ou sont disposés les soufflets; on en sort par une deuxième petite porte qui conduit sur un étroit balcon suspendu au-dessus de la nef latérale de gauche, le long du réduit fermé qui contient le jeu des soufflets [1].

Ce balcon est l'un des éléments les plus caractéristiques pour établir l'âge du monument; sur toute sa longueur court un garde-corps à hauteur d'appui, orné de dix-neuf panneaux en bois, sculpté à jour, figurant des arcatures, des rosaces, des meneaux et des entrelacs gothiques, et posés sur d'autres panneaux de bois plein, peints en rouge et en vert. Chacun de ces panneaux est séparé du suivant par un petit contre-fort en bois sculpté, ayant une base quadrangulaire, un ressaut intermédiaire et au haut un amortissement incliné. Aux deux extrémités de ce balcon, sur deux armatures en bois, sont sculptées en ronde bosse, d'un côté une tête de bélier, de l'autre une tête d'homme barbu de face, la bouche largement ouverte et coiffé d'un chaperon plat [2]. Ce balcon a subi quelques mutilations partielles, qui n'empêchent pas de juger de l'ensemble.

Un pont, hardiment jeté sur le vide de la nef, conduit de cet étroit balcon dans une tourelle polygonale, placée à l'angle de l'église et dans laquelle un escalier à vis conduit au clocher.

Voilà la description complète des orgues d'Embrun; on voudra bien me pardonner sa longueur, car une bonne description est la base indispensable de toute dissertation sur l'âge d'un monument [3].

[1] Pl. 2.
[2] Pl. 3.
[3] J'ai déjà décrit sommairement les orgues d'Embrun dans l'*Inventaire des richesses d'art de la France;* M. l'abbé Guillaume connaît ce travail, puisqu'il le cite.



Page 658.

Planche II.

II

De quelle époque datent ces orgues? La réponse n'offre pas de difficulté.

Ouvrons le *Cours d'archéologie* de M. Quicherat : qu'y lisons-nous [1]? Les orgues, disait cet illustre maître, étaient d'abord posées sur le jubé et portatives; à la fin du quinzième siècle seulement on les suspendit contre les murs de l'église. Les plus anciennes sont placées soit dans l'un des côtés du transept, soit dans la nef principale, suspendues en encorbellement contre l'un des piliers. Un réduit renfermait les soufflets. Il y avait dans la cathédrale de Strasbourg des orgues construites absolument sur ce modèle.

Je dois ajouter que M. Quicherat, quand il visita, il y a quelques années, la cathédrale d'Embrun, n'hésita pas un seul instant à considérer nos orgues comme du quinzième siècle et à les mettre au nombre des plus anciennes et des plus intéressantes de France [2].

Consultons maintenant le *Dictionnaire d'architecture* de M. Viollet-le-Duc; nous y trouvons la reproduction de deux orgues anciennes, celles de Perpignan de la fin du quinzième siècle, et celles d'Hombleux du seizième. Or la forme des orgues d'Embrun et de celles d'Hombleux est à peu près exactement la même; on constate dans toutes les deux un détail très-caractéristique, ce sont les encorbellements qui supportent le buffet, et M. Viollet-le-Duc donne la raison de cette disposition. Elle avait pour but de permettre aux musiciens et aux chanteurs de se tenir debout à droite et à gauche de l'organiste en lui faisant face. Mais si la forme des

[1] J'ai puisé les quelques lignes qui vont suivre dans le résumé du cours inédit de M. Quicherat, rédigé par l'un de ses meilleurs élèves.

[2] M. l'abbé Guillaume cite au nombre des personnes qui, ainsi que lui, ont supposé les orgues d'Embrun de l'époque de Louis XIII, feu M. l'abbé Barelle, ancien curé d'Embrun; nul n'eût sans doute été plus surpris que ce vénérable ecclésiastique, qui ne s'était jamais occupé d'archéologie, s'il se fût douté qu'on chercherait à le transformer un jour en une autorité pour juger de l'âge d'un monument. M. l'abbé Guillaume cite encore M. Charpenay, photographe. Il s'appuie enfin sur l'opinion de *connaisseurs compétents* et d'*amateurs embrunais* (p. 250).

orgues d'Embrun et d'Hombleux est presque identique, le caractère de leur ornementation est très-différent. Les secondes sont ornées de rinceaux, de pilastres, de têtes casquées posées de profil; sur les premières, au contraire, on voit des entrelacs gothiques, des rosaces, des meneaux flamboyants. Ce caractère de l'ornementation assigne sans hésitation possible aux orgues d'Embrun la date la plus ancienne.

L'ornementation des orgues d'Embrun offre, au contraire, de nombreux points de ressemblance avec celle des orgues de Perpignan, que Viollet-le-Duc, et il s'y connaissait, n'hésite pas à considérer comme de la fin du quinzième siècle. Il faut donc regarder ces deux monuments comme à peu près contemporains.

Je pourrais m'en tenir là, m'en remettre simplement aux dessins que j'ai fait passer sous vos yeux et vous dire : Voyez et jugez; et votre réponse, je le crois, ne serait pas douteuse. Mais il est préférable d'user d'une méthode plus scientifique et de reprendre l'examen du monument par le détail.

L'encorbellement qui supporte le buffet est soutenu à sa base par de petits personnages grotesques, dont je mets au défi de trouver un seul exemple au dix-septième siècle, et dont le caractère et les attitudes sont du pur quinzième.

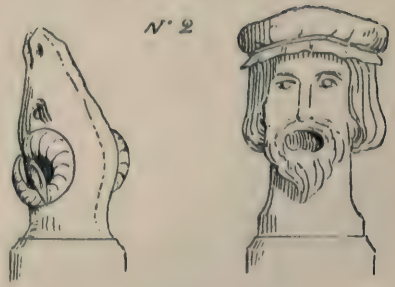
L'encorbellement lui-même est divisé en neuf pans, séparés par des dentelles de bois sculpté à jour d'un style absolument étranger au dix-septième siècle, et dont on trouve, au contraire, de nombreux exemples aux quinzième et seizième.

On peut en dire tout autant des panneaux d'un pur gothique flamboyant qui ornent la base du buffet et le balcon suspendu sur la nef latérale; de l'élégante sculpture qui surmonte la tourelle faisant pendant au buffet; du dais placé au-dessus de l'œil-de-bœuf ouvert dans cette tourelle. Au dix-septième siècle on ne trouvait plus même dans les contrées les plus reculées et les plus arriérées de France d'artistes qui fissent du gothique; le style et le genre de l'ornementation s'étaient profondément modifiés depuis longtemps, et le gothique avait cessé d'être à la mode avant la fin du seizième siècle[1].

[1] A l'occasion de ces sculptures sur bois, M. l'abbé Guillaume cite l'autorité de M. de Lavalette, intendant militaire en retraite (p. 258); d'après ce savant géologue, les sculpteurs sur bois auraient surtout fait merveille dans les Alpes sous

N° 1

N° 2



N 3

Peut-on attribuer sérieusement au dix-septième siècle des ouvertures en accolade comme celles que l'on voit au réduit qui contient les soufflets de nos orgues? Il serait aisé de démontrer que ce genre d'ouvertures a été remplacé au milieu du seizième siècle par des fenêtres à anse à panier, puis au dix-septième par des linteaux rectangulaires.

Je ne pense pas que l'on pût trouver, au dix-septième siècle, une tribune soutenue par des poutres enfoncées dans la gueule de monstrueuses têtes de dragon; ce genre de suspension est absolument dans le goût du moyen âge; au dix-septième siècle, on eût fait supporter les maîtresses poutres par des volutes ou un ornement analogue. L'ornementation crénelée dont j'ai constaté l'existence dans plusieurs parties de nos orgues, aussi bien que la découpure trilobée courant à la base de la tribune fermée, portent également leur date avec elles. Des créneaux d'un modèle absolument identique se voient au haut de curieuses boiseries qui entourent toute l'église de Névache (Hautes-Alpes), et sont datées de 1537[1].

Enfin a-t-on jamais fait au dix-septième siècle des assemblages de boiseries à l'aide de broches de fer et de clavettes? Ce mode tout primitif sent son moyen âge et n'était même plus en usage au seizième siècle. Si l'on avait voulu, au dix-septième siècle, se servir de fer pour assembler et consolider la carcasse de nos orgues, on eût au moins employé, au lieu de clavettes, les boulons avec pas de vis qui étaient alors inventés et qui ont l'avantage de pouvoir se resserrer constamment au moyen d'écrous.

En un mot, les orgues d'Embrun, sauf une faible partie dont je vais parler, datent visiblement du quinzième siècle.

Sont cependant postérieures à cette époque les boiseries qui

le règne de Louis XIII. Or les plus remarquables sculptures sur bois de la région des Alpes sont sans contredit les portes de l'église de Névache (1498) et le couronnement des fonts baptismaux de Vallouise (1518). Le mobilier et les portes de l'église de Vallouise, celles de l'église de Guillestre, les stalles d'Embrun, etc., sont du quinzième ou du seizième siècle. Les sculptures de l'époque de Louis XIII sont dans nos contrées d'une rare lourdeur et d'un goût médiocre, et ne peuvent en aucune façon être comparées aux œuvres délicates et légères qui les ont précédées.

[1] Voir, dans l'*Inventaire des richesses d'art de la France;* Hautes-Alpes : Névache.

ornent le buffet et le positif, et le garde-corps qui surmonte l'encorbellement. Les boiseries, avec leurs rubans et leurs rocailles, datent incontestablement du dix-huitième siècle; elles sont, au surplus, d'une rare médiocrité. Quant au garde-corps, c'est du bois mis en œuvre par un menuisier de village; il peut dater de toutes les années qui se sont écoulées depuis le dix-septième siècle jusqu'à nos jours.

III

Il nous reste à examiner maintenant si les dates, telles que je viens de les donner, sont d'accord avec les témoignages des historiens et avec les documents manuscrits.

Voici ce qu'écrivait, en 1642, le Jésuite embrunais Marcellin Fournier, auteur d'une histoire encore inédite des *Alpes Maritimes et Cottiennes*[1], relativement aux orgues d'Embrun :

« Qui a veu dans l'église d'Ambrun l'estuy des orgues avec les « pourtraicts de Louys onzième et de son fils Charles huictième, « jugera bien que c'estoit l'ouvrage de ce mesme dévot monarque, « outre le témoignage du notaire et procureur Caligaon qui, encore « plain de santé, a tenu entre ses papiers le contract de prix fait, « mais qu'il a laissé égarer durant la suite des dernières pestes. Il « jugera bien encor que c'estoit une pièce toute royale. Le commun « sentiment nous asseure encore que les tuyaux estoient d'argent; « on ne peut pas doubter que la plus part ne fust de cette compo- « sition, à son grand dommage, puisqu'elle attira la ravissante « avarice de l'hérétique au pillage. Si cet harpye a fait taire les « orgues un long temps, non pas la mémoire et les louanges de « Louys, autant de fois qu'on disoit : Que sont devenues les riches « et belles orgues de Louys onzième? le chapitre despuis quelques « années a fait réparer cette perte par d'autres[2], qui sans oser dis- « puter avec les premières aussi peu que de comparer les fleutes

[1] Bibliothèque de Lyon, Catalogue Delandine, n° 806.

[2] M. l'abbé Guillaume pense que cette restauration de 1632 n'était pas connue avant la publication des documents qu'il a découverts (p. 251); le passage précédent de l'*Histoire du Père Fournier*, si connue en Dauphiné, et qu'il cite même à plusieurs reprises, démontre le contraire.

« de Marsyas avec l'harmonie d'Apollon, se peuvent attribuer cette « gloire sans mensonge d'être des plus belles de ce temps. »

Il résulte de ce passage que les orgues d'Embrun datent du quinzième siècle, ainsi que le constatait un prix fait que les contemporains du P. Fournier avaient eu entre les mains; qu'en 1642 ces orgues passaient généralement pour provenir de la libéralité de Louis XI[1]; que le buffet, comme dans la plupart des orgues de cette époque, était fermé par des volets composés de trois panneaux, sur lesquels étaient peints, au milieu probablement, la Vierge, à droite et à gauche Louis XI et son fils Charles, Dauphin, agenouillés. Le panneau central avait sans doute été brisé par les huguenots en 1585, et il ne subsistait plus en 1642 que les représentations des deux princes agenouillés en face l'un de l'autre[2].

Quant aux tuyaux d'argent, je crois qu'il faut reléguer cette chimère avec la grille du même métal et les chandeliers d'or massif que le même Louis XI aurait donnés, d'après la tradition, à la cathédrale d'Embrun. En effet, les chanoines d'Embrun firent rédiger au milieu du seizième siècle l'inventaire de leur trésor, et le P. Fournier nous a transmis ce document; ils n'auraient pas manqué d'y insérer la description d'objets d'une aussi grande valeur, s'ils avaient, en effet, existé; cependant nous ne trouvons rien de pareil dans le texte assez explicite de cet inventaire.

Je tiens à bien faire constater qu'en 1642, il n'existait aucun doute ni sur l'âge, ni sur la provenance des orgues d'Embrun.

[1] « Quelques auteurs, écrit M. l'abbé Guillaume (p. 250-251), attribuent nos orgues à la libéralité de Louis XIII, d'autres, à celle de Louis XV. » Les auteurs, aussi bien que la tradition, sont d'accord pour attribuer les orgues d'Embrun à Louis XI.

[2] M. l'abbé Guillaume convertit ces portraits en des bustes; ils auraient été, selon lui, placés à droite et à gauche du clavier pour cacher les écussons qui s'y trouvaient, après que les armoiries qui y étaient sculptées eurent été mutilées (p. 257). Il faut remarquer tout d'abord que cette mutilation date de la Révolution, c'est-à-dire d'une époque très-postérieure à l'*Histoire du P. Fournier*. En second lieu, des bustes ne peuvent être placés devant une surface perpendiculaire sans des crochets pour les soutenir, ou une tablette pour les supporter. Des crochets laissent des trous dans le bois; une tablette doit être encastrée profondément dans une rainure ménagée dans le panneau, l'un et l'autre de ces modes de suspension ne peuvent donc disparaître sans laisser de traces. Si l'honorable écrivain qui a donné lieu à cette discussion s'était livré à un examen minutieux de la boiserie, il aurait vu immédiatement que l'état du panneau sur lequel sont sculptées les armoiries mutilées contredisait absolument son hypothèse.

Quarante ans plus tard, Raymond Juvénis, procureur du Roi à Gap, abrégea et habilla à la moderne l'histoire du P. Fournier, en corrigeant ce qu'il trouvait inexact[1]; il se contenta de copier presque textuellement le passage que je viens de citer, preuve certaine que de son temps la tradition n'avait pas varié et que nulle dissidence n'existait encore relativement à la date et au nom du donateur des orgues d'Embrun.

A la fin du dix-huitième siècle, Albert, curé de Seyne, dans son instructive histoire du diocèse d'Embrun[2], parle des orgues dans les termes suivants : « Louis XI ne borna pas ses bontés pour cette « église à ce seul don (*de 4,000 ducats de rente*); il y fit encore « construire un bel orgue dont on croit que les tuyaux étaient d'ar- « gent, ou au moins d'étain mêlé avec de l'argent; mais les héré- « tiques du seizième siècle les ont détruits, et n'y ont laissé que les « portraits de Louis XI et de Charles VIII, Dauphin, son fils. » Et ailleurs : « L'orgue qu'on a déjà fait observer être de la libéralité « du roi Louis XI envers cette église, est placé contre le pilier de « la voûte qui soutient le clocher; on croit que dans les commence- « ments les tuyaux de sa montre étaient d'argent, et que les calvi- « nistes les ont enlevés. Quoi qu'il en soit, cet orgue est encore un « des plus beaux qui se voyent en France; les tuyaux de la montre « ont été refaits à neuf du temps de l'archevêque Mgr Fouquet. »

Voilà donc un troisième texte, également formel, attribuant nos orgues au quinzième siècle et à Louis XI; il nous apprend de plus qu'au dix-huitième siècle elles ont été restaurées sous l'épiscopat de Mgr Fouquet (1741-1767).

Ainsi donc, et pour résumer les récits parfaitement concordants des histoires de l'Embrunais, les orgues de cette ville datent de la fin du règne de Louis XI; le buffet a été mutilé en 1585 à la suite de la prise d'Embrun par les huguenots; le chapitre l'a fait restaurer une première fois peu d'années avant 1642, une seconde fois entre les années 1741 et 1767.

[1] Le manuscrit de Juvénis existe dans la bibliothèque du petit séminaire d'Embrun.

[2] *Histoire géographique, ecclésiastique et civile du diocèse d'Embrun*, 1783, t. II, p. 308 et 342.

IV

Passons maintenant à l'examen des documents apportés ici, l'an dernier, par M. l'abbé Guillaume, et voyons s'ils contredisent les récits des historiens. Je me contenterai de les résumer brièvement; on pourra, au besoin, recourir au texte complet imprimé dans le dernier volume des *Comptes rendus des réunions des sociétés des Beaux-Arts à la Sorbonne*. Bien loin de contredire en rien les historiens dont je viens de lire quelques passages, ces documents interprétés comme ils doivent l'être sont la plus éclatante confirmation de ce qu'ils ont écrit.

Il en résulte tout d'abord, d'une manière indéniable, que les grandes orgues d'Embrun existaient antérieurement à 1632. En effet, nous voyons le chapitre disposer en 1632 d'une somme de 600 livres pour l'achat des fournitures nécessaires à l'*assortiment* des grandes orgues de la cathédrale; or, le mot *assortiment* est un vieux terme qui ne signifie pas *construction à neuf*, mais *arrangement, remaniement* ou *réparation*. Comme on ne peut réparer un objet s'il n'existe pas déjà, il résulte de cet article que les chanoines résolurent en 1632 de restaurer leurs grandes orgues, qui existaient, mais étaient en mauvais état[1].

Voici un détail plus formel encore, dont le premier éditeur de ces documents ne s'était probablement pas aperçu, puisqu'il le passe sous silence. C'est la mention d'une somme de 20 sous payée à un maçon nommé Raffin, pour avoir bouché une fenêtre dans le réduit qui renferme les soufflets des grandes orgues et en avoir ouvert un autre. Ce réduit existait donc antérieurement aux réparations entreprises en 1632, et l'on se contenta à cette époque d'en accommoder les ouvertures aux nécessités de l'installation de nouveaux soufflets; tels qu'ils furent placés alors, ils interceptaient probablement le jour d'une fenêtre; on dut la condamner et en ouvrir une ailleurs. En effet, dans le dessin qui accompagne cette communication on peut remarquer, à côté des fenêtres en accolade

[1] *Documents* de M. l'abbé Guillaume, n° 1 *bis*.

du quinzième siècle, d'autres fenêtres rectangulaires plus modernes, tracées par de simples lignes ponctuées. Ce sont celles qui ont été ouvertes aux dix-septième et dix-huitième siècles[1].

Il résulte des documents publiés par M. l'abbé Guillaume qu'un chanoine délégué à cet effet fit à Marseille l'acquisition de cuivre, d'étain, de plomb, de fer-blanc, de laiton, de fil d'archal et de peaux; le métal devait servir à faire ou à réparer les tuyaux des orgues; les peaux, à faire ou à réparer les soufflets[2]. Une fois ces matières premières amenées à Embrun, on se procura du charbon et du bois pour fondre les métaux, un pot de fer pour les contenir à l'état liquide, une cuiller pour agiter ou transporter la fonte, du bois pour servir de moule aux tuyaux, une tablette de noyer pour y encastrer les lames et languettes sonores, de la colle pour assembler les peaux des soufflets, du papier pour tracer le plan du monument[3].

Or, ainsi que je l'ai dit, l'édifice des orgues d'Embrun comporte plusieurs milliers de kilogrammes de bois, de madriers, des poutres énormes, quelques centaines de kilogrammes de plâtre, des briques, etc. Il n'est question de rien de pareil dans les documents découverts par M. l'abbé Guillaume; ils ne contiennent pas trace d'un travail fait ailleurs qu'au buffet même des orgues.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur les planches qui accompagnent ce travail, pour voir quel rôle important jouent la menuiserie et la sculpture dans les orgues d'Embrun; les panneaux, les dentelles, les feuillages y sont très-nombreux et représentent une dépense très-importante. Veut-on savoir par quelle somme tout ce travail est représenté dans les documents découverts par M. l'abbé Guillaume? Par *douze francs*, donnés à un menuisier nommé Jessé Martin, pour avoir fait deux portes en noyer et deux armoires pour l'orgue. Ce n'est certainement pas, en effet, *armoiries* qu'il faut lire, ainsi que l'a fait M. l'abbé Guillaume; je n'ai pas eu sous les yeux, il est vrai, le document original, mais je doute fort que l'on puisse lire autre chose qu'*armoires*, et non *armoiries*. Ce dernier mot serait absolument impropre dans la circonstance, car on nomme *armoiries*, non pas un écusson sculpté, mais une certaine figure

[1] M. l'abbé Guillaume, document X.
[2] *Ibid.*, documents II, III et IV.
[3] *Ibid.*, documents X et XIII.

héraldique peinte ou sculptée sur un écusson, et surtout on ne *fait* point des armoiries; on les sculpte ou on les peint. Si l'on veut bien, du reste, se reporter à mes planches, on sera convaincu que la forme des écussons sculptés dans les boiseries du buffet des orgues ne rappelle en rien celle qu'on leur donnait au dix-septième siècle, et qu'ils sont d'une époque très-antérieure. Il faut donc réduire le menuisier Jessé Martin, dont on a voulu faire, si mal à propos, un sculpteur habile, à son véritable rôle, c'est-à-dire à celui d'un ouvrier de petite ville, fabriquant des portes et des armoires, et recevant 12 livres du chapitre d'Embrun pour ces travaux grossiers et sans art.

Je suis obligé de relever encore une inexactitude de M. l'abbé Guillaume; selon lui, le P. L. Jay et les frères Eustache, qui sont nommés dans ses documents, furent les facteurs chargés de la restauration des orgues d'Embrun; mais il se trompe évidemment. Le P. L. Jay, Dominicain et organiste du couvent de Montmélian, fut le conseil du chapitre; fit en cette qualité un voyage à Embrun et à Marseille; dressa le devis et le plan du travail; présida à l'achat des matières premières; traita au nom des chanoines avec les frères Eustache, facteurs d'orgues; puis, les choses étant en bonne voie, il rentra dans son couvent. Cela résulte d'une lecture attentive des documents publiés[1].

La somme dépensée pour cette réparation de 1632 fut, d'après les quittances produites, de 2,101 livres environ, qui se décomposent de la manière suivante : 637 pour achat de matières métalliques, 57 pour leur transport, 69 pour menus objets et détails, 1,333 pour honoraires des facteurs d'orgues et enfin 12 pour Jessé Martin, munisier, et encore cet ouvrier était-il créancier du chapitre non-seulement pour ses travaux aux orgues, mais pour une porte faite à la maison capitulaire[2]. Or, il suffit de réfléchir un instant pour être convaincu que la construction d'un monument de l'importance et de la beauté des orgues d'Embrun eût coûté, même en 1632, une très-grosse somme; elle eût sans doute excédé dix fois au moins 2,000 livres. Au surplus, la confection de ces orgues eût exigé un architecte, et même un architecte assez habile, des

[1] M. l'abbé Guillaume, documents I *bis*, II et III.
[2] *Ibid.*, documents II à XII.

maçons, des charpentiers et des sculpteurs sur bois, auxquels on n'eût pas donné 12 livres comme à Jessé Martin, mais plusieurs milliers de livres. De tous ces personnages, on ne trouve aucune trace dans les documents publiés l'an dernier; en effet, ils n'étaient point nécessaires, car les orgues d'Embrun existaient avant 1632, et l'on s'est contenté à cette époque d'en refaire les tuyaux.

Un dernier document découvert par M. l'abbé Guillaume est une quittance de l'année 1751; il en résulte qu'à cette époque on refit le buffet des grandes orgues moyennant la somme de 5,000 francs [1]; les frères Scherer, facteurs d'orgues originaires de Suisse, furent chargés de ce travail.

La partie refaite dans cette circonstance ne peut être l'objet d'aucun doute; ce sont les tuyaux du grand jeu, ceux du positif, ainsi que les boiseries qui les surmontent. Cette restauration partielle avait été déjà signalée par le curé Albert dans son histoire dont j'ai cité plus haut un passage. Si l'on pouvait admettre un instant que les grandes orgues d'Embrun datassent de 1632, on arriverait à ce résultat curieux, que leur réfection partielle au dix-huitième siècle aurait coûté plus du double de leur construction totale au dix-septième, puisque la note à payer s'est élevée à 5,000 francs en 1751 et 2,000 seulement en 1632.

Voudrait-on alléguer maintenant que les orgues du quinzième siècle dont le P. Fournier fait mention dans son histoire comme existant de son temps et comme ayant été restaurées peu d'années avant 1642, étaient différentes de celles qui subsistent encore aujourd'hui, et étaient placées dans une autre partie de l'église? Je ne pense pas qu'une pareille opinion doive être sérieusement discutée après l'analyse détaillée que j'ai faite du monument lui-même, de laquelle il résulte qu'il remonte au quinzième siècle pour la majeure partie, et en présence des textes si formels que j'ai cités. Lorsque le Père Fournier écrit que les orgues d'Embrun ayant été dégradées par les protestants en 1585, le chapitre *a fait réparer cette perte par d'autres*, il faut évidemment interpréter ces paroles dans le sens le plus étroit et ne pas oublier que le mot *orgues* peut signifier aussi bien le buffet des orgues que les orgues tout entières; sous la plume d'écrivains qui n'aspirent pas à une grande

[1] M. l'abbé Guillaume, document XIV.

précision, et le Père Fournier était de ceux-là, c'est dans le sens le plus restreint que ce mot est généralement employé.

Enfin M. l'abbé Guillaume pourrait-il prétendre qu'il n'a eu en vue dans le mémoire auquel je réponds que le buffet des orgues d'Embrun, et non le monument tout entier? Je me contenterais alors de renvoyer le lecteur au travail lui-même que M. l'abbé Guillaume a fait insérer dans le dernier volume des *Comptes rendus des Sociétés des Beaux-Arts;* on y constatera qu'il n'y fait aucune distinction entre les diverses parties des orgues d'Embrun qui pour lui sont toutes du dix-septième siècle; bien plus on y lira, formellement que les orgues données par Louis XI et mutilées par les protestants étaient situées dans une autre partie de la cathédrale que les orgues actuelles.

En résumé, il résulte de ce qui précède :

Qu'à la fin du quinzième siècle, les orgues d'Embrun furent construites dans cette cathédrale, probablement grâce à la libéralité de Louis XI;

Qu'elles demeurèrent intactes jusqu'en 1585, époque où le buffet fut mutilé par les protestants qui s'emparèrent d'Embrun;

Qu'en 1632 seulement on songea à les *assortir,* c'est-à-dire à les réparer;

Qu'à cet effet le chapitre s'adressa à un Dominicain nommé le P. L. Jay; il fit le plan du travail qui fut exécuté par les frères Eustache, facteurs d'orgues, moyennant la somme de 2,101 livres environ;

Qu'en 1751, la restauration précédente ayant paru insuffisante, on fit refaire en entier le buffet et le positif par les frères Scherer, moyennant la somme de 5,000 livres;

Enfin que sauf ces deux parties, les plus indispensables sans doute au point de vue musical, mais dont l'importance est beaucoup moindre au point de vue de l'art, tout le surplus des orgues d'Embrun, tourelle, encorbellement, tribune, balcon et surtout sculptures, porte incontestablement la marque du style du quinzième siècle, époque qu'il faut sans hésitation assigner à sa construction première[1].

J. Roman,
Correspondant du Comité des
Sociétés des Beaux-Arts.

[1] N'ayant pas une assez robuste confiance en mes propres lumières, j'ai voulu

A la suite de la communication de M. J. Roman, la parole est demandée par M. Victor Advielle, représentant de M. l'abbé Guillaume, empêché d'assister à la séance :

M. Victor Advielle, au nom de M. l'abbé Guillaume, archiviste des Hautes-Alpes, réplique qu'il y a lieu de distinguer entre le buffet d'orgues, c'est-à-dire la boiserie des orgues, qui date rigoureusement du quinzième siècle, et l'orgue proprement dit, l'instrument, qui, dans l'état actuel, ne date plus que du dix-septième siècle.

Les boiseries ou supports en encorbellement qui soutiennent les orgues sont du temps de Louis XI, et M. Dubois-Guchan, ancien élève de l'École des chartes, a même cru y reconnaître tout à fait celles des orgues de Lamballe, qui sont de la même époque; et, à cet égard, M. Roman a raison, bien que postérieurement ces boiseries aient subi de notables remaniements.

Mais M. l'abbé Guillaume, et c'est ce que fait ressortir M. Victor Advielle, ne s'est guère occupé que de l'*instrument,* c'est-à-dire des *tuyaux,* des *jeux,* de la *montre.*

Or, les pièces communiquées et reproduites établissent que la *partie fondamentale des orgues actuelles d'Embrun a été faite* par les frères Eustache, en 1632-1635, et *réparées, augmentées, embellies et modifiées* en 1750-1751, par les frères Schérer, Suisses d'origine, suivant un document récemment retrouvé par le savant archiviste des Hautes-Alpes.

Lors des réparations de 1750, l'extérieur surtout subit des changements considérables. Le jeu supérieur fut garni « d'une montre de seize pieds faite à neuf en étain fin », et l'ancienne montre « placée en dedans du buffet ». Le jeu inférieur ou positif fut également modifié. L'un et l'autre furent ornés de « tourettes » qui existent encore.

Une particularité mérite d'être notée. La « façade de la grande orgue » de 1635 était fermée par « deux grandes portes »; ces portes disparurent en 1750.

En résumé, ajoute M. Advielle, l'erreur commune à M. l'abbé Guillaume et à M. Roman est de vouloir mettre *une* date à un monument qui comporte *deux* dates.

consulter, au sujet de la date des orgues d'Embrun, des archéologues dont la compétence ne pût être contestée. Voici leur réponse : d'après MM. le comte de Marsy, président de la Société française d'archéologie; Lecoy-La Marche, archiviste aux Archives nationales, et Maxe-Werly, correspondant du ministère, nos orgues datent de la fin du quinzième siècle; d'après MM. de Lasteyrie et de Montaiglon, professeurs à l'École des chartes, et E. Molinier, attaché au Musée du Louvre, elles datent de la fin du quinzième siècle ou du commencement du seizième.

XXX

ÉMILE PORCHET

AUTEUR D'UN SOLFÉGE INSTRUMENTAL SIMULTANÉ

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Émile Porchet naquit à Seurre (Côte-d'Or), le 18 janvier 1840, d'une famille d'artistes musiciens d'origine lyonnaise. Il reçut de bonne heure des leçons de son père, qui lui enseigna simultanément le piano, le violon et l'orgue. Le jeune Émile, parfaitement doué, surtout au point de vue musical, faisait dès l'âge de treize ans sa partie de violon au théâtre de Besançon, qui à cette époque jouait les répertoires d'opéra et d'opéra-comique.

Arrivé à Paris en 1856, il fit partie des orchestres du Théâtre-Français, du théâtre des Variétés, du Théâtre-Lyrique et enfin du Théâtre-Italien.

Émile Porchet était surtout un chercheur; grâce à ses heureuses dispositions, à un goût délicat, qui ne firent que se développer par l'étude et le travail, il put se consacrer tout entier à l'enseignement musical, réservant ses moments de loisir pour des études mathématiques et mécaniques (horlogerie de précision), et pour des essais de photographie (art nouveau qui était à cette époque la préoccupation de tous les esprits).

Il vint se fixer à Pantin et s'y maria en 1863.

C'est à partir de cette époque que le virtuose, connu déjà comme violoniste de talent, se développe tout entier; il devient l'un des directeurs de l'*Orphéon*, crée la *Fanfare municipale*, l'*Union musicale* et la *Société symphonique*, qui, sous cette direction habile, énergique et artistique, obtinrent les plus grands succès.

Émile Porchet a été organisateur : à partir de ce moment, ses relations s'étendent de plus en plus, et ses travaux augmentent dans les mêmes proportions.

Pendant plus de vingt ans, il cumule dans cette petite ville de

Pantin les fonctions délicates d'organiste, de maître de chapelle et de professeur des écoles de la ville.

En 1870-1871, où nombre de positions s'écroulent, il ne perd pas courage; on le voit marcher comme chef de fanfare en tête d'un *bataillon de mobiles de la Seine*. Les musiciens accourus sous sa direction laissaient bien un peu à désirer au point de vue artistique; mais, dans ce moment-là, tout groupe représentait une famille, et le chef de cette famille eut pour principe de montrer une très-grande indulgence envers ses inférieurs; ajoutons qu'il ne se fit jamais payer pendant cette époque néfaste.

Une section de l'*Association polytechnique* ayant été créée à Pantin, Émile Porchet en devint l'un des professeurs les plus actifs, puisqu'il conserva pendant plusieurs années les difficiles fonctions de secrétaire; il justifiait pleinement et entièrement la vieille devise qui se lit sur les armes de la ville : HARDY, PANTIN, EN AVANT!

Le 2 février 1875, Porchet reçut des mains du ministre de l'Instruction publique les palmes académiques.

En 1881, ses concitoyens reconnaissants le nommèrent conseiller municipal à une très-grande majorité. Il organisa ensuite en 1882 un Concours international, où deux cent quarante-trois sociétés musicales répondirent à son appel.

Élu à l'unanimité Président de ce grand concours, il se multiplie et l'organise avec un zèle, une entente au-dessus de tout éloge. Il se révèle alors comme compositeur, et parmi les morceaux créés par lui, il y en eut un (la fantaisie sur le *Premier Jour de bonheur*) qui fut « imposé dans la division d'honneur des fanfares, dont « l'exécution fut un véritable triomphe pour l'auteur et pour les « artistes ». (Phrase copiée textuellement dans le *Bulletin de l'Association des éditeurs de musique,* février 1884.)

Pendant tout ce temps, Porchet n'oublie pas les pauvres; de nombreux concerts de bienfaisance sont organisés par lui, et chaque fois des sommes d'argent relativement considérables servent à soulager bien des misères.

Nous ne suivrons pas l'auteur dans toutes ses compositions originales ou tirées d'opéras pour les Sociétés, mais nous nous occuperons spécialement de l'œuvre principale de toute sa vie, de son *Solfége instrumental*.

Toute médaille a son revers. Émile Porchet est frappé, d'une

manière tout à fait inattendue, d'une paralysie partielle du côté gauche en 1883; il fallait donc se résigner à quitter, au moins momentanément, cette carrière musicale, et néanmoins il s'inquiétait pour l'avenir de sa femme, de son fils; il pensait à tous les siens; avant cette terrible maladie, il était venu à Paris s'établir éditeur de musique; ne pouvant plus faire de musique, il se mit alors à fréquenter les bibliothèques publiques, à lire un grand nombre d'auteurs qui s'étaient occupés de musique, surtout les didacticiens.

A l'aide de ces renseignements et de ses idées personnelles, il écrivit, de sa main restée valide, les pages qui devaient apporter dans l'avenir le bien-être à la maison.

Cette œuvre parut enfin; le *Solfége simultané* fut gravé, tiré, *partie conductrice* et *parties séparées;* ces dernières, à l'exception de trois, furent mises en vente, et, avant de mourir, Émile Porchet put voir qu'il avait créé une œuvre artistique dont le succès ne ferait que s'accroître; c'était une véritable fortune léguée à ses deux héritiers. Il y a deux ans, Porchet mourait, beaucoup trop jeune, mais du moins avec la consolation d'une existence bien remplie, d'une vie consacrée entièrement à sa famille et à tous ses concitoyens.

Dans les dernières années de sa vie, j'entrai en relations suivies avec lui, et je devins bientôt l'un de ses amis; ce fut alors qu'il me communiqua ses craintes, ses espérances. J'avais fait, de mon côté, des tentatives assez heureuses d'enseignement instrumental simultané dans mes cours de l'Association polytechnique. Nous étions, comme vous le voyez, bien près de nous entendre. Son premier soin fut de me donner les moyens de faire profiter mes élèves de sa nouvelle méthode. Je n'eus qu'à m'en louer, comme en témoignèrent bientôt les résultats obtenus.

Quelque temps après, bien qu'il fût au déclin de sa vie, je pus obtenir de lui d'assister à une de mes répétitions, où je le présentai comme l'auteur du solfége à mes élèves rassemblés; ce fut, je crois, l'une des dernières fois qu'il entendit de la musique (si nous pouvons appeler ainsi des exercices plus ou moins bien exécutés), et la dernière ovation qui lui fut faite.

Le 31 octobre dernier, la ville de Pantin inaugurait son nouvel Hôtel de ville; le mort regretté n'avait pas été oublié par ses concitoyens, son souvenir était partout. L'orchestre, en mémoire du mort et aussi à cause du talent personnel du jeune chef d'orchestre,

avait été placé sous la direction d'un de ses frères, M. Jules Porchet, officier d'Académie, organiste, et professeur de musique des écoles de Pantin.

Solfége.

Après avoir rendu cet hommage à l'homme de bien, nous n'avons plus qu'à analyser très-sommairement son solfége et à terminer en citant quelques documents statistiques qui nous ont paru dignes d'intérêt.

Au point de vue théorique, l'auteur laisse toute latitude au professeur, en ne plaçant aucun texte à l'appui de ses exercices. Laissons-lui la parole : son entrée en matière n'est que de quelques lignes ; nous pouvons donc, par conséquent, la reproduire *in extenso*.

« Cet ouvrage, dit-il, est destiné aux *fanfares* et aux *musiques* « *d'harmonie*. On n'y trouvera pas de nombreux développements « théoriques, une longue expérience de l'enseignement musical « ayant surabondamment démontré à l'auteur qu'une explication « verbale du professeur, faite *au moment opportun*, était préfé- « rable à des pages de texte que l'élève lit le plus souvent sans les « comprendre.

« Pour suivre avec fruit les études de ce livre, l'élève devra pro- « bablement connaître les éléments de la notation musicale et du « solfége. Ces connaissances préliminaires seront enseignées par le « professeur à l'aide du tableau noir, qui est un excellent auxiliaire « pour la démonstration.

« Avec cet ouvrage le professeur pourra, en consacrant une par- « tie de chaque leçon aux élèves, mettre rapidement ces derniers à « même de prendre part à l'exécution d'ensemble.

« MM. les chefs de musique convaincront facilement leurs « élèves que l'étude raisonnée et suivie du solfége constitue le seul « moyen d'arriver sûrement et promptement à une exécution cor- « recte.

« La routine est non-seulement un obstacle au progrès, elle a « surtout pour effet d'enrayer et de rendre extrêmement pénible « l'étude de la musique d'ensemble.

« Rendre moins aride au début l'étude du solfége ;

« La présenter d'une façon aussi attrayante que possible par

« l'exécution immédiate de morceaux d'ensemble très-faciles et « offrant de l'intérêt;

« Faciliter et abréger la tâche du professeur :

« Tel est le but que l'auteur s'est efforcé d'atteindre en écrivant « ce livre. »

L'auteur procède tout de suite aux exercices préliminaires d'intonation que l'on peut faire exécuter d'ensemble, mais seulement par les instruments d'une même tonalité; ces exercices (1 à 27) ne sont d'abord que des gammes, des intervalles, les derniers avec des ♯, ♮ et ♭ accidentels.

Les numéros 28 et 29 sont consacrés aux notes graves et élevées (difficiles à obtenir); ces vingt-neuf numéros sont, si nous pouvons nous exprimer ainsi, l'*Introduction* du solfége.

Les leçons suivantes (1 à 32) sont destinées à l'étude de la mesure à deux temps avec des blanches, des noires ou silences correspondants, des gammes majeures et mineures, des liaisons et des syncopes; ces leçons sont exécutées d'ensemble par tous les instruments et à l'unisson.

A partir de la trente-troisième leçon commencent les récréations, c'est-à-dire des leçons harmonisées à quatre parties.

INDICATIONS DE L'AUTEUR.

La première partie sera jouée par les pistons et les bugles en *si* ♭, ainsi que par les clarinettes et les saxophones en *si* ♭ (soprano)[1].

La deuxième partie sera jouée par les altos et les cors, ainsi que par les instruments en *mi* ♭ du médium tels que les saxophones.

La troisième partie sera jouée par les barytons, trombones, et par les saxophones-ténors.

Il existe aussi des parties pour les trombones[2] et les ophicléides en *ut*.

La quatrième partie sera jouée par les basses, les contre-basses et les ophicléides en *si* ♭.

Une partie a été transposée pour les contre-basses en *mi* ♭ et les saxophones baryton en *mi* ♭.

[1] Nous avons depuis, et conformément aux idées de l'auteur, transcrit les parties de flûte en *ré* ♭, ainsi que les flûtes en *ut* et les hautbois; il existe également une partie spéciale pour la petite clarinette en *mi* ♭. Toutes ces parties sont maintenant éditées.

[2] Nous n'admettons que le trombone en *ut* au point de vue théorique.

(Le solfége est écrit selon les différentes parties en clef de *sol* et en clef de *fa*.)

Les exercices qui suivent ont toutes les indications de mouvements et de nuances, des *forte*, des *piano*, des *crescendo*, des *decrescendo*, etc.; dès ce moment les élèves *font de la musique* et s'intéressent à l'œuvre commune; on reprend ensuite les unissons pour la mesure à trois temps; puis de nouvelles leçons concertantes tirées de Beethoven, Chwatal, Della Maria, Martini; ensuite la mesure à quatre temps, suivie de fragments de Rinck, de Rodolphe; le *Choral de Luther*, etc. Il passe ensuite en revue les différentes mesures où les mêmes noms se trouvent encore. Jusque-là l'auteur n'a encore employé que des rondes, des blanches et des noires avec des tonalités faciles.

Mais à partir de ce moment les difficultés de tonalité et de lecture augmentent, les croches et les doubles croches font successivement leur apparition, et quelques leçons concertantes contiennent de petites fugues et du contre-point. L'organiste se retrouve, il vit avec les maîtres du temps passé. Himmel, Hümmel, Haydn, Dussek, Rameau, Gluck, Mozart, Weber, Rossini sont passés en revue.

L'étude théorique n'est pas abandonnée pour cela; les triolets, les mesures ternaires et le C barré, les reprises, les renvois, les abréviations sont étudiés, l'échelle des gammes majeures et mineures a été parcourue en grande partie, exigeant parfois que certains instruments deviennent muets momentanément lorsque des difficultés trop grandes se présentent pour plusieurs d'entre eux. Les élèves ont deux cent soixante exercices différents à étudier, dont plus de cent harmonisés et concertants.

E. Porchet avait eu l'idée de publier plus tard une sorte de complément contenant une série de mélodies faciles, mais représentant chacune non pas un lambeau de phrase, mais une idée, un tout complet; la mort est venue le surprendre, laissant une œuvre non pas inachevée, mais susceptible d'être augmentée.

Documents statistiques.

Il ne nous reste plus qu'à mettre sous vos yeux le tableau suivant, qui vous donnera un aperçu de l'extension de ce solfége.

Relevé par départements des Sociétés instrumentales et des divers établissements qui se servent actuellement du solfége d'Émile Porchet.

DÉPARTEMENTS.	Nombre de sociétés, etc.	DÉPARTEMENTS.	Nombre de sociétés, etc.
Ain	»	*Report*	204
Aisne	17	Indre	1
Allier	10	Indre-et-Loire	22
Alpes (Basses-)	1	Isère	9
Alpes (Hautes-)	1	Jura	9
Alpes-Maritimes	»	Landes	4
Ardèche	1	Loir-et-Cher	6
Ardennes	4	Loire	4
Ariége	3	Loire (Haute-)	3
Aube	9	Loire-Inférieure	7
Aude	14	Loiret	16
Aveyron	»	Lot	6
Bouches-du-Rhône	2	Lot-et-Garonne	12
Calvados	5	Lozère	»
Cantal	4	Maine-et-Loire	10
Charente	4	Manche	7
Charente-Inférieure	17	Marne	15
Cher	2	Marne (Haute-)	7
Corrèze	2	Mayenne	4
Côte-d'Or	14	Meurthe-et-Moselle	5
Côtes-du-Nord	2	Meuse	2
Creuse	3	Morbihan	1
Dordogne	13	Nièvre	4
Doubs	3	Nord	16
Drôme	3	Oise	17
Eure	10	Orne	10
Eure-et-Loir	11	Pas-de-Calais	7
Finistère	3	Puy-de-Dôme	12
Gard	3	Pyrénées (Basses-)	7
Garonne (Haute-)	11	Pyrénées (Hautes-)	2
Gers	5	Pyrénées-Orientales	1
Gironde	13	Rhône	9
Hérault	5	Saône (Haute-)	1
Ille-et-Vilaine	9	Saône-et-Loire	17
A reporter	204	*A reporter*	457

DÉPARTEMENTS.	Nombre de sociétés, etc.
Report	457
Sarthe	8
Savoie	3
Savoie (Haute-)	3
Seine	19
Seine-et-Marne	14
Seine-et-Oise	31
Seine-Inférieure	14
Sèvres (Deux-)	8
Somme	10
Tarn	5
Tarn-et-Garonne	2
Var	1
Vaucluse	1
Vendée	6
Vienne	3
A reporter	555

DÉPARTEMENTS.	Nombre de sociétés, etc.
Report	555
Vienne (Haute-)	1
Vosges	7
Yonne	10
Territoire de Belfort	»
Algérie	2
TOTAL pour la France.	606
ÉTRANGER.	
Amérique	1
Allemagne	1
Alsace-Lorraine	»
Belgique	1
Suisse	3
TOTAUX pour la France et l'étranger.	612

Nous trouvons donc en chiffres ronds pour la France et l'étranger plus de *six cents* sociétés ; inutile d'ajouter que nous avons négligé les exemplaires vendus en *commission* à d'autres éditeurs, ainsi que les exemplaires achetés isolément chez l'éditeur par des professeurs, des élèves, etc.

Ne nous préoccupant que de ces six cents sociétés à qui l'on peut attribuer une moyenne de trente exécutants (y compris les élèves et les secondes parties), cela donne le chiffre de *dix-huit mille* solfèges.

Voilà, Messieurs, ce que j'avais à vous lire cette année.

Si j'ai réussi à vous intéresser pendant quelques instants, ce sera une grande satisfaction pour moi d'avoir pu donner en public ce témoignage de reconnaissance à la mémoire de mon collègue et ami Émile Porchet.

A. HERVÉ,
Professeur à l'Association polytechnique de Paris, membre d'honneur de l'Harmonie des Ateliers des chemins de fer de l'État, de la ville de Saintes.

ANNEXES

I

COMITÉ DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS

DES DÉPARTEMENTS

Président.

M. SPULLER, ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts.

Vice-président.

M. CASTAGNARY, conseiller d'État, directeur des Beaux-Arts.

Secrétaire.

M. L. CROST, ✻, chef du bureau de l'Enseignement et des Musées.

Secrétaire rapporteur.

M. HENRY JOUIN, conservateur du Dépôt des souscriptions.

I

SECTION DE L'HISTOIRE DE L'ART

Membres.

MM. ARAGO (ÉTIENNE), conservateur du Musée du Luxembourg, boulevard Saint-Michel, 64.

BAIGNIÈRES (ARTHUR), critique d'art, rue du Général Foy, 4.

BARBET DE JOUY, O✻, administrateur honoraire des Musées nationaux, quai Voltaire, 1.

BURTY (PHILIPPE), ✻, critique d'art, boulevard des Batignolles, 13.

CASIMIR-PÉRIER (PAUL), député, rue du Général Foy, 16.

CHAMPFLEURY, ✻, administrateur adjoint de la Manufacture nationale de Sèvres.

COMTE (JULES), ✻, directeur des Bâtiments civils et des Palais nationaux, rue Greffulhe, 8.

GONSE (LOUIS), rédacteur en chef de la *Gazette des Beaux-Arts*, rue Favart, 8.

GUIFFREY (Jules), ✻, archiviste aux Archives nationales, rue d'Hauteville, 1.

HAVARD (Henry), ✻, inspecteur des Beaux-Arts, rue Fénelon, 13.

HOUSSAYE (Henry), ✻, critique d'art, rue Léonard de Vinci, 5.

LAFENESTRE (Georges), ✻, conservateur adjoint au Musée du Louvre, rue Jacob, 23.

LAUTH, ✻, ancien administrateur de la Manufacture nationale de Sèvres, rue d'Assas, 36.

MANTZ (Paul), O✻, directeur général honoraire des Beaux-Arts, rue Caumartin, 69.

MONTAIGLON (Anatole de), ✻, professeur à l'École des Chartes, place des Vosges, 9.

MUNTZ, ✻, conservateur de la bibliothèque et des collections de l'École nationale des Beaux-Arts, rue de Condé, 14.

SCHOELCHER, sénateur, rue de la Victoire, 64.

VÉRON, inspecteur principal des Musées des départements, rue d'Épinay, 1, à Groslay (Seine-et-Oise).

II

SECTION DE L'ENSEIGNEMENT

Membres.

MM. BALLU (Roger), ✻, inspecteur des Beaux-Arts, rue de Boulogne, 10 *bis*.

BARDOUX, sénateur, avenue d'Iéna, 74.

BELLAY, ✻, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, rue Blanche, 72.

BERGER (Georges), C✻, critique d'art, rue Legendre, 8.

BOESWILWALD, C✻, inspecteur général des Monuments historiques, rue Hautefeuille, 19.

CHARTON, sénateur, rue Saint-Martin, 31 (Versailles).

CHIPIEZ, ✻, inspecteur principal de l'Enseignement du dessin, rue Bréa, 20.

DELABORDE (vicomte Henri), O✻, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, à l'Institut, quai Conti, 25.

DUBOIS (Paul), C✻, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, rue Bonaparte, 14.

GRUYER, ✻, membre de l'Institut, inspecteur principal des Musées des départements, rue de l'Arcade, 22.

GUILLAUME, C✻, membre de l'Institut, rue de l'Université, 5.

KAEMPFEN, ✻, directeur des Musées nationaux, Palais du Louvre.

LOUVRIER DE LAJOLAIS, ✻, directeur de l'École nationale des arts décoratifs, quai Bourbon, 19.

LECONTE, ancien député, 206, boulevard Saint-Germain.
MILLAUD (Édouard), sénateur, avenue Kléber, 78, Paris-Passy.
NARJOUX, ✵, architecte de la ville de Paris, rue Littré, 3.
NUITTER, ✵, conservateur des archives de l'Opéra, rue du Faubourg Saint-Honoré, 83.
OSMOY (comte d'), sénateur, rue La Bruyère, 3 *bis*.
PILLET, ✵, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, rue Saint-Sulpice, 18.
THOMAS (Ambroise), GO✵, membre de l'Institut, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation, rue du Faubourg-Poissonnière, 15.

II

MEMBRES NON RÉSIDENTS DU COMITÉ

Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,

Vu l'arrêté ministériel en date du 18 avril 1879, instituant le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements,

ARRÊTE :

Sont maintenues ou nommées membres non résidents du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements les personnes dont les noms suivent :

ALLIER

MM.

BARRIAU, conservateur du Musée de peinture, à Moulins.

ALPES-MARITIMES

CHABAL-DUSSURGEY, directeur de l'École d'art décoratif, à Nice.

ARDENNES

WILLEM, professeur de dessin, à Sedan.

AUBE

BABEAU (Albert), membre de la Société académique d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres de l'Aube, à Troyes.

GRÉAU (Julien), président de la Société des Amis des Arts de Troyes, rue du Bac, n° 126, à Paris.

BOUCHES-DU-RHONE

BERLUC-PÉRUSSIS (DE), président honoraire de la Société académique des Basses-Alpes, à Aix.

MAGAUD, correspondant de l'Institut, directeur de l'école des Beaux-Arts, à Marseille.

PARROCEL (Étienne), membre de l'Académie de Marseille, rue Saint-Ferréol, à Marseille.

ROUX (Jules-Charles), président de la Société des Amis des Arts, membre de la Chambre de commerce et du Conseil municipal, administrateur de la Banque de France, rue Sainte, n° 79, à Marseille.

CALVADOS

Beaurepaire (E. de), membre de la Société des Antiquaires de Normandie, magistrat, rue Bosnières, n° 25, à Caen.

Colin (Paul), inspecteur principal de l'Enseignement du dessin et des Musées, à Paris.

CHER

Buhot de Kersers, membre de la Société des antiquaires du Centre, à Bourges.

COTE-D'OR

Bougot, doyen de la Faculté des lettres et professeur d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts, à Dijon.

Ronot, correspondant de l'Institut, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, à Dijon.

DOUBS

Castan (Auguste), conservateur de la Bibliothèque, à Besançon.

EURE

Chassant, conservateur du Musée, à Évreux.

GARD

Lenthéric (Charles), ingénieur en chef des Ponts et chaussées, à Nîmes.

Révoil, correspondant de l'Institut, architecte des monuments historiques, à Nîmes.

GARONNE (HAUTE-)

Mabilleau, professeur de Faculté, à Toulouse.

GIRONDE

Drouyn (Léo), rue Desfourniel, n° 30, à Bordeaux.

Marionneau (Charles), correspondant de l'Institut, rue de Turenne, n° 71, à Bordeaux.

ISÈRE

Debele, conservateur du Musée de peinture, à Grenoble.

LOIRE (HAUTE-)

Giron (Léon), membre de la Société d'agriculture, sciences, arts et commerce, au Puy.

LOIRET

Boucher de Molandon, à Orléans.

Marcille (Eudoxe), conservateur du Musée de peinture, à Orléans, rue Chaptal, n° 6, à Paris.

LOT-ET-GARONNE

Tamisey de Larroque, correspondant de l'Institut, à Gontaud.

MAINE-ET-LOIRE

Dauban (Jules), correspondant de l'Institut, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, conservateur du Musée de peinture, à Angers.

Godard-Faultrier, directeur du Musée Saint-Jean, à Angers.

Port (Célestin), archiviste du département, à Angers.

MEURTHE-ET-MOSELLE

Cournault, conservateur du Musée lorrain, à Nancy.

Lepage (Henri), membre de la Société d'archéologie lorraine, archiviste du département, à Nancy.

NORD

Durieux (A.), secrétaire de la Société d'Émulation, rue des Cygnes, n° 8, à Cambrai.

Dutert, inspecteur principal de l'Enseignement du dessin et des Musées, à Paris.

PUY-DE-DOME

Gravier (Léopold), sous-préfet, à Riom, président de la Société du Musée d'Aubusson.

RHONE

Aynard, vice-président du Conseil d'administration de l'École nationale des Beaux-Arts, des Écoles municipales et du Musée, à Lyon.

Charvet, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées, à Fontenay-aux-Roses (Seine).

Chenavard, artiste peintre, à Lyon.

Guigue père, archiviste du département, à Lyon.

Hirsch, architecte de la Ville, à Lyon.

Mollière, président de la Société des Amis des Arts, à Lyon.

Rondot (Natalis), Grand Hôtel du Louvre, à Paris.

SAONE-ET-LOIRE

Harold de Fontenaye, membre de la Société éduenne des lettres, sciences et arts, impasse du Jeu de Paume, à Autun.

SEINE-ET-OISE

Délerot, conservateur de la Bibliothèque, à Versailles.

Dussieux (L.), professeur honoraire à l'École de Saint-Cyr, rue du Potager, n° 1 *bis*, à Versailles.

SEINE-INFÉRIEURE

Pelletier, président de la Société industrielle, à Elbeuf.

TARN

JOLIBOIS, conservateur du Musée de peinture, à Albi.

VAUCLUSE

DELOYE, conservateur du Musée Calvet, à Avignon.

VIENNE (HAUTE-)

ARDANT, à Limoges.

YONNE

JULLIOT, président de la Société archéologique, à Sens.

BELFORT (TERRITOIRE DE)

DIETRICH, à Belfort.

CONSTANTINE

POULLE, président de la Société archéologique, directeur des domaines, à Constantine.

Paris, le 26 mars 1887.

Signé : BERTHELOT.

(Publié au *Journal officiel* du 29 mars 1887.)

III

CORRESPONDANTS DU COMITÉ

Le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts,

Vu l'arrêté ministériel en date du 18 avril 1879, instituant le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements,

ARRÊTE :

Sont maintenus ou nommés membres correspondants du Comité des Sociétés des départements, savoir :

AIN

MM.

THIBAUT (Francisque), professeur de rhétorique au Lycée, à Bourg.

AISNE

FLORIVAL (DE), juge à Laon.

LAURENT (Paul), professeur à l'École municipale de dessin, à Soissons.

MATTON, archiviste du département, à Laon.

MIDOUX, professeur de dessin, à Laon.

ALLIER

BOUCHARD (Ernest), président de la Société d'Émulation de l'Allier, à Moulins.

QUEYROI (Armand), conservateur du Musée d'antiquités, à Moulins.

VAYSSIÈRE, archiviste du département, à Moulins.

ALPES (HAUTES-)

GUILLAUME (l'abbé Paul), archiviste du département, membre du Comité départemental des richesses d'art, à Gap.

ROMAN (J.), au château de Picomtal, près Embrun.

ALPES-MARITIMES

D'ILZAQUIER, ancien professeur d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts, à Nice.

MORIS, archiviste du département, à Nice.

SAIGE (Gustave), conservateur des Archives de la principauté de Monaco.

ARDENNES

SENEMAUD, archiviste du département, à Mézières.

ARIÉGE

Pasquier (Félix), archiviste du département, à Foix.

AUBE

André (Francisque), archiviste du département, à Troyes.

BOUCHES-DU-RHONE

Albanès (l'abbé), docteur en théologie, à Marseille.
Barthélemy (le docteur), à Marseille.
Blancard, archiviste du département, à Marseille.
Bouillon-Landais, conservateur du Musée de peinture, à Marseille.
Gibert, conservateur du Musée, à Aix.
Jullien, professeur d'histoire de l'art à l'École des Beaux-Arts, à Marseille.
Saporta (le marquis de), correspondant de l'Institut, à Aix.
Sicard (le docteur Adrien), secrétaire perpétuel de la Société de statistique, rue d'Arcole, n° 4, à Marseille.

CALVADOS

Bénet, archiviste du département, secrétaire de la Société des Beaux-Arts, à Caen.
Jacquier (Francis), architecte, à Caen.
Mély (de), au château de Mesnil-Germain (Calvados) et boulevard Haussmann, n° 155, à Paris.
Sabatier, professeur, à Vire.
Travers (Émile), archiviste-paléographe, à Caen.
Villers, adjoint au maire, à Bayeux.

CHARENTE

Biais (Émile), membre de la Société archéologique et historique de la Charente, archiviste municipal, à Angoulême.
Fleury (Paul de), archiviste du département, à Angoulême.

CHARENTE-INFÉRIEURE

Audiat (Louis), président de la Société des Archives historiques, à Saintes.
Richemond (Meschinet de), correspondant du Comité des travaux historiques, archiviste du département, rue Verdière, n° 23, à la Rochelle.

CHER

Goy (de), à Bourges.
Pètre (Ch.), directeur de l'École nationale des Beaux-Arts, conservateur du Musée, à Bourges.

CORRÈZE

Rupin, vice-président de la Société historique et archéologique, à Brive.

CORSE

Dufourmantelle, archiviste-paléographe, publiciste, à Ajaccio.
Péraldi, conservateur du Musée, à Ajaccio.

COTE-D'OR

Chabeuf (Joseph-Henri), secrétaire de l'Académie des sciences et arts, à Dijon.
Chevreul (Henri), membre de l'Académie de Dijon, vice-président de la Commission départementale des antiquités de la Côte-d'Or, rue Vannerie, n° 41, à Dijon.
Garnier, archiviste du département, à Dijon.
Suisse (Charles), architecte diocésain, à Dijon.

CREUSE

Cessac (Jean de), à Guéret.
Perathon (Cyprien), à Aubusson.

DORDOGNE

Cheyssac (l'abbé), curé de la Roche-Chalais, membre de la Société historique et archéologique du Périgord.

DOUBS

Gauthier, archiviste du département, à Besançon.

EURE

Assegond, conservateur du Musée, à Bernay.
Bourbon, correspondant du Comité des travaux historiques, secrétaire de la Société des Amis des arts de l'Eure, archiviste du département, à Évreux.
Porée (l'abbé), curé de Bournainville.

EURE-ET-LOIR

Merlet, archiviste du département, à Chartres.
Roussel, propriétaire à Anet.

FINISTÈRE

Beau, directeur du Musée, à Quimper.

GARD

Liotard, à Nîmes.

GARONNE (HAUTE-)

Roschach (Ernest), archiviste municipal, à Toulouse.

GERS

Parfouru, archiviste du département, à Auch.

GIRONDE

Braquehaye, directeur de l'École municipale de dessin, à Bordeaux.
Communay, président de la Société des Archives historiques, à Bordeaux.
Goujet, archiviste du département, hôtel des archives, rue d'Aviau, à Bordeaux.
Vallet, conservateur au Musée de peinture, à Bordeaux.

HÉRAULT

Labor (Charles), conservateur du Musée de peinture, place de la Madeleine, 4, à Béziers.
Michel (Ernest), conservateur du Musée de peinture, à Montpellier.

ILLE-ET-VILAINE

Lenoir (Ch.), statuaire, directeur de l'École régionale des Beaux-Arts, à Rennes.

INDRE

Leconte, ancien député, boulevard Saint-Germain, n° 206, à Paris.

INDRE-ET-LOIRE

Grandmaison (Charles de), délégué de la Société archéologique de Touraine, archiviste du département, rue Traversière, n° 13, à Tours.
Laurent, conservateur du Musée de peinture, à Tours.
Palustre (Léon), à Tours.

ISÈRE

Colet, professeur à la Faculté des sciences, à Grenoble.
Cornillon (Jean-Baptiste), bibliothécaire, conservateur du Musée de peinture, à Vienne.
Dugit, professeur à la Faculté des lettres, à Grenoble.
Prudhomme, archiviste du département, rue Lesdiguières, n° 39, à Grenoble.

JURA

Libois, archiviste du département, à Lons-le-Saulnier.

LOIR-ET-CHER

Lechevallier-Chevignard, professeur à l'École des arts décoratifs, à Paris.
Roussel, archiviste du département, à Blois.
Storelli, conservateur du Musée de peinture, à Blois.

LOIRE

Deschelette-Despierres, à Roanne.

LOIRE-INFÉRIEURE

De l'Isle de Drémeux, conservateur du Musée archéologique, à Nantes.
Maitre (Léon), archiviste du département, à Nantes.

LOIRET

Desnoyers (l'abbé), directeur du Musée historique de l'Orléanais, à Orléans.

Herluison (H.), membre de la Sociéte des Amis des Arts d'Orléans, éditeur, rue Jeanne-d'Arc, n° 17, à Orléans.

Loiseleur (J.), correspondant du ministère pour les travaux historiques, secrétaire général de la Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts, bibliothécaire de la ville, à Orléans.

Noel, professeur d'architecture à l'École de dessin, membre de la Société des Amis des Arts, rue de Bourgogne, n° 53, à Orléans.

LOT

Cangardel, à Cahors.

LOT-ET-GARONNE

Tholin (Georges), archiviste du département, rue Scaliger, à Agen.

LOZÈRE

André (Ferdinand), archiviste du département, à Mende.

MAINE-ET-LOIRE

Michel (A.), conservateur adjoint du Musée Saint-Jean, rue Boisnet, n° 68, à Angers.

MANCHE

Morin, artiste peintre, à Granville.

Quesnel (L.), conservateur du Musée de peinture, à Coutances.

MARNE

Jadart (Henri), secrétaire général de l'Académie de Reims, conservateur adjoint de la Bibliothèque et du Musée, rue du Couchant, n° 15, à Reims.

MARNE (HAUTE-)

Brocard (Henry), président de la Société historique et archéologique de Langres, conservateur du Musée de peinture, à Langres.

MAYENNE

Abraham (Tancrède), conservateur du Musée de peinture, à Château-Gontier, et rue Castellane, n° 8, à Paris.

Richard (Jules), ancien archiviste du Pas-de-Calais, à Laval.

MEURTHE-ET-MOSELLE

Germain (Léon), rue Héré, n° 26, à Nancy.

Jacquot (Albert), membre de l'Académie de Stanislas et de la Société d'archéologie lorraine, rue Gambetta, n° 19, à Nancy.

MEUSE

Jacob, archiviste du département, à Bar-le-Duc.
Maxe-Verly, correspondant du ministère de l'Instruction publique, à Bar-le-Duc, ville haute, et rue de Rennes, n° 61, à Paris.

NIÈVRE

De Flamare, archiviste du département, à Nevers.

NORD

Brassart, archiviste de la ville, rue du Cauteleux, n° 63, à Douai.
Dehaisnes (le chanoine), président de la Commission historique du département du Nord, correspondant du ministère de l'Instruction publique, boulevard Vauban, n° 56, à Lille.
Delecroix (Émile), avocat, à Lille.
Finot (Jules), archiviste du département, à Lille.
Foucart, membre de la Commission des Écoles académiques, à Valenciennes.
Herlin (Aug.), conservateur du Musée de peinture, à Lille.
Rivière (Benjamin), bibliothécaire de la ville, rue de Bellain, n° 30, à Douai.

OISE

Badin, directeur de la manufacture nationale, à Beauvais.
Couard-Luys, archiviste du département, à Beauvais.
Marchandin, professeur au collége, rue Ricard, n° 2, à Beauvais.
Marsy (comte de), directeur de la Société française d'archéologie pour la conservation des monuments historiques, à Compiègne.
Vinet, professeur de dessin, à Senlis.

ORNE

Brioux (Lionel), professeur aux Écoles de la ville, conservateur du Musée, rue de Bretagne, n° 60, à Alençon.
Duval (Louis), archiviste du département, à Alençon.
Gérasime-Despierres (Mme), à Alençon.

PAS-DE-CALAIS

Advielle (Victor), membre de la Société des Amis des Arts d'Arras, rue Guénégaud, n° 3, à Paris.
Hugrel, directeur de l'École d'art décoratif, rue Lafayette, n° 217, à Calais.
Loriquet, archiviste du département, à Arras.
Vaillant (V. J.), rue Tour-Notre-Dame, n° 12, à Boulogne-sur-Mer.

PUY-DE-DOME

Rouchon (G.), archiviste du département, rue de l'Hôtel-de-Ville, n° 9, à Clermont-Ferrand.

PYRÉNÉES (BASSES-)

Flourac, archiviste du département, à Pau.
Soulice, conservateur de la Bibliothèque, à Pau.

PYRÉNÉES-ORIENTALES

Brutails (Aug.), archiviste du département, à Perpignan.

RHONE

Bégule (Lucien), à Lyon.
George, architecte, quai des Brotteaux, n° 26, à Lyon.
Giraud, conservateur du Musée d'archéologie, à Lyon.
Hédin, directeur de l'École des Beaux-Arts, à Lyon.
Guigue (Georges), archiviste municipal, à Lyon.

SAONE (HAUTE-)

Dunoyer de Segonzac, archiviste du département, à Vesoul.

SAONE-ET-LOIRE

Lex (L.), bibliothécaire de la ville, archiviste du département, à Mâcon.
Martin (Paul), de l'Académie des sciences, arts, belles-lettres et agriculture, rue Mathieu, n° 5, à Mâcon.

SARTHE

Triger (Robert), membre de la Commission des monuments historiques de la Sarthe, rue de l'Ancien-Évêché, n° 5, au Mans.

SEINE

Braun (Gaston), photographe des Musées nationaux, boulevard des Capucines, n° 3, à Paris.
Clément (Léon), photographe des Musées nationaux, boulevard des Capucines, n° 3, à Paris.

SEINE-ET-MARNE

Lhuillier (Th.), vice-président de la Société d'archéologie, à Melun.
Stein (Henri), secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais, aux Archives nationales, à Paris.

SEINE-ET-OISE

Dutilleux (A.), chef de division à la préfecture de Seine-et-Oise, secrétaire de la Commission des antiquités et des arts, avenue de Picardie, n° 15, à Versailles.
Grave, architecte, à Mantes.

SEINE-INFÉRIEURE

Beaurepaire (Charles de), archiviste du département, rue Beffroi, n° 24, à Rouen.

Lebel, directeur de l'École des Beaux-Arts et conservateur du Musée de peinture, à Rouen.
Le Breton (Gaston), directeur du Musée céramique, à Rouen.
Lhuillier, conservateur du Musée de peinture, au Havre.
Vesly (de), architecte, professeur à l'École régionale des Beaux-Arts, rue des Faulx, n° 21, à Rouen.

SÈVRES (DEUX-)

Arnauldet (Thomas), ancien bibliothécaire de la ville de Niort, au Fossé-Rouge, commune de Sainte-Florence (Vendée).
Berthelé, archiviste du département, à Niort.

SOMME

Béthouart, professeur du cours communal de dessin industriel, à Abbeville.
Durand, archiviste du département, à Amiens.
Féragu, conservateur du Musée de peinture, à Amiens.

TARN

Mazas, à Lavaur.

TARN-ET-GARONNE

Forestié (Édouard), secrétaire de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, archiviste de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts, rue de la République, n° 23, à Montauban.

VAR

Ginoux (Charles), membre de l'Académie du Var, artiste peintre, rue Traverse-Denfert-Rochereau, n° 1, à Toulon.
Mireur, archiviste du département, à Draguignan.
Rostan (Louis), à Saint-Maximin.

VAUCLUSE

Bourges, professeur de dessin au Lycée, à Avignon.
Duhamel, archiviste du département, à Avignon.
Grivollas, directeur de l'École des Beaux-Arts, à Avignon.
Requin (l'abbé), membre de l'Académie de Vaucluse, rue Picpus, n° 4, à Avignon.

VENDÉE

Charrier, architecte à Fontenay-le-Comte.

VIENNE

Brouillet, conservateur du Musée de peinture, directeur de l'École municipale régionale des Beaux-Arts, à Poitiers.
Richard (Alfred), archiviste du département, 14, rue Saint-Savin, à Poitiers.

VIENNE (HAUTE-)

GUIBERT (Louis), membre de la Société archéologique et historique du Limousin, rue Sainte-Catherine, n° 8, à Limoges.

LEYMARIE (Camille), conservateur de la Bibliothèque communale, secrétaire du Musée national Adrien Dubouché, rue d'Antony, n° 22, à Limoges.

BOURDERY (Louis), avocat, artiste peintre émailleur, membre de la Société archéologique et historique du Limousin, rue des Combes, n° 1, à Limoges.

ALGER

WAILLE (Victor), professeur à l'École des lettres, à Alger.

CONSTANTINE

PRUD'HOMME, conservateur de la Bibliothèque et du Musée, à Constantine.

ORAN

DEMAEGHT (L.), vice-président de la Société de géographie et d'archéologie de la province d'Oran, conservateur du Musée municipal, à Oran.

CUINET (E.), ingénieur, sous-conservateur du Musée municipal, à Oran.

Paris, 26 mars 1887.

Signé : BERTHELOT.

(Publié au *Journal officiel* du 29 mars 1887.)

IV

DISTINCTIONS

ACCORDÉES AUX DÉLÉGUÉS DES SOCIÉTÉS DES BEAUX-ARTS DES DÉPARTEMENTS, SUR LA PROPOSITION DU COMITÉ, DE 1877 A 1887.

Chevaliers de la Légion d'honneur.

MM.

Guiffrey (Jules-Joseph), membre du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 19 avril 1884.

Marcille (Eudoxe), conservateur du Musée d'Orléans. — Décret du 19 avril 1879.

Michel (Edmond), correspondant de la Société des antiquaires de France, membre de la Société archéologique de l'Orléanais, membre non résident du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. — Décret du 3 avril 1881. (Décédé.)

Officiers de l'Instruction publique.

MM.

Abraham (Tancrède), conservateur du Musée de Château-Gontier, vice-président de la Société des Arts réunis de la Mayenne. Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 12 juillet 1884.

Advielle (Victor), membre de la Société artésienne des Amis des Arts d'Arras. — Arrêté du 11 avril 1885.

Alegre (Léon), conservateur, fondateur du Musée-Bibliothèque de la ville de Bagnols (Gard), officier d'Académie en décembre 1869. — O. I. Arrêté du 19 avril 1881.

Dauban, inspecteur de l'Enseignement du dessin et des Musées pour l'Académie de Poitiers, conservateur du Musée d'Angers. Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 20 décembre 1884.

Durieux, secrétaire de la Société d'Émulation de Cambrai. — Arrêté du 2 avril 1880.

Dutilleux (A.), membre de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise. — Arrêté du 1er mai 1886.

Jolibois (Émile), secrétaire de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn, conservateur du Musée d'Albi. Officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 5 mai 1886.

Laurent (Félix), conservateur du Musée, à Tours (Indre-et-Loire), officier d'Académie du 27 avril 1878. — O. I. Arrêté du 19 avril 1884.

Le Breton (Gaston), directeur du Musée céramique de Rouen (Seine-Inférieure), officier d'Académie du 27 avril 1878. — O. I. Arrêté du 31 mars 1883.

Marcille (Eudoxe), conservateur du Musée, à Orléans (Loiret). — Arrêté du 19 avril 1884.

Marionneau, correspondant du Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements, à Bordeaux. — Officier d'Académie du 7 avril 1877. — O. I. Arrêté du 15 avril 1882.

Parrocel (Étienne), membre de l'Académie des sciences, arts et lettres de Marseille (Bouches-du-Rhône), officier d'Académie du 18 avril 1879. — O. I. Arrêté du 19 avril 1884.

Port (Célestin), archiviste de Maine-et-Loire. — Arrêté du 20 avril 1878.

Roman (J.), auteur de l'Inventaire des richesses d'art du département des Hautes-Alpes. Officier d'Académie du 2 avril 1880. — O. I. Arrêté du 11 avril 1885.

Vidal (Léon), membre de la Société de Statistique de Marseille (Bouches-du-Rhône), officier d'Académie du 27 avril 1878. — O. I. Arrêté du 31 mars 1883.

Officiers d'Académie.

MM.

Billot (Achille), artiste peintre, membre de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art du Jura et de la Société d'Émulation du même département. — Arrêté du 20 avril 1881.

Buret, secrétaire honoraire de la Société des Beaux-Arts de Caen. — Arrêté du 20 avril 1881. (Décédé.)

Braquehaye, vice-président de la Société archéologique de Bordeaux (Gironde). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Brès, membre de la Société des Amis des arts de Marseille (Bouches-du-Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

Brocard (Henry), conservateur du Musée de Langres. — Arrêté du 2 avril 1880.

Cambon (Armand), conservateur du Musée de Montauban. — Arrêté du 19 avril 1881. (Décédé.)

Chardon, écrivain d'art. — Arrêté du 7 avril 1877.

Cheyssac (l'abbé), membre de la Société historique et archéologique du Périgord. — Arrêté du 18 avril 1879.

Delerot, bibliothécaire de la ville de Versailles. — Arrêté du 18 avril 1879.

Desavary, secrétaire de la Société artésienne des Amis des arts, à Arras. — Arrêté du 18 avril 1879.

Dubourg, conservateur du Musée de Honfleur, professeur de dessin au collége de Honfleur. — Arrêté du 2 avril 1880.

Duboz (Félix), secrétaire du comité d'organisation de l'Exposition des Beaux-Arts de Tours. — Arrêté du 19 avril 1881.

Dubroc de Ségange, membre correspondant du ministère de l'Instruction publique, à Moulins (Allier). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Dugasseau, conservateur du Musée du Mans (Sarthe). — Arrêté du 27 avril 1878.

Fauconneau-Dufresne, membre du comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art de l'Indre. — Arrêté du 31 mars 1883.

George, architecte, à Lyon (Rhône). — Arrêté du 27 avril 1878.

Giron (Léon), membre de la Société d'agriculture, sciences, arts et commerce du Puy (Haute-Loire). — Arrêté du 11 avril 1885.

Guillaume (l'abbé), archiviste du département des Hautes-Alpes, membre du comité départemental de l'Inventaire des richesses d'art. — Arrêté du 31 mars 1883.

Herluison, auteur-éditeur, à Orléans (Loiret). — Arrêté du 7 avril 1877.

Hervé, membre d'honneur de la musique municipale de Remiremont, professeur à l'Association polytechnique de Paris. — Arrêté du 2 avril 1880.

Jacquot, membre du Comité correspondant de la Société des artistes musiciens, à Nancy. — Arrêté du 15 avril 1882.

Jadart (Henri), secrétaire général de l'Académie de Reims. — Arrêté du 1er mai 1886.

Laferrière (l'abbé), président de la Commission des arts et monuments, à Saintes (Charente-Inférieure). — Arrêté du 27 avril 1878.

Le Hénaff, inspecteur de l'enseignement du dessin, à Rennes. — Arrêté du 2 avril 1880. (Décédé.)

Martin (François-Joseph), membre de la Commission des Antiquités et des Arts de Seine-et-Oise, à Versailles. — Arrêté du 4 juin 1887.

Michel (Edmond), membre correspondant de la Société des Antiquaires de France, à Touvent, par Fontenay-sur-Loing. — Arrêté du 27 avril 1878. (Décédé.)

Midoux, membre de la Société académique de Laon. — Arrêté du 18 avril 1879.

Noel, architecte, professeur à l'École de dessin d'Orléans. — Arrêté du 18 avril 1879.

Roussel, propriétaire, à Anet (Eure-et-Loir). — Arrêté du 8 juillet 1877.

Stein (Henri), secrétaire de la Société historique et archéologique du Gâtinais. — Arrêté du 1er mai 1886.

V

SOCIÉTÉS

Correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements et avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.

1877-1887.

AIN

Bourg	Société d'Émulation, agriculture, sciences, lettres et arts.
—	Société littéraire, historique et archéologique du département de l'Ain.
—	Société des amis des arts de l'Ain.

AISNE

Laon	Société académique.
Chateau-Thierry. .	Société historique et archéologique.
Chauny	Société académique.
Saint-Quentin . . .	Société industrielle de Saint-Quentin et de l'Aisne.
— . . .	Société académique des sciences, arts et belles-lettres, agriculture et industrie.
— . . .	Société des amis des arts.
Soissons	Société archéologique.
Vervins	Société archéologique.

ALLIER

Moulins	Société d'Émulation de l'Allier.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

ALPES (BASSES-)

Digne	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société scientifique et littéraire des Basses-Alpes.

ALPES (HAUTES-)

Gap	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société d'études des Hautes-Alpes.

ALPES-MARITIMES

Nice.	Société des Lettres, sciences et arts.

Nice	Société des Beaux-Arts.
—	Société des architectes du département.

ARDENNES

Mézières.	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.

AUBE

Troyes.	Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société des Amis des arts.
Bar-sur-Aube. . . .	Société des architectes du département de l'Aube.
Nogent-sur-Seine. .	Société pour développer et encourager l'étude du dessin.

AUDE

Carcassonne	Société des arts et des sciences.
Limoux.	Société des amis des arts.
Narbonne	Commission archéologique et littéraire de l'arrondissement de Narbonne.

AVEYRON

Rodez	Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron.

BELFORT (TERRITOIRE DE)

Belfort	Société Belfortaine d'Émulation.

BOUCHES-DU-RHONE

Marseille	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Société des Amis des arts.
Aix	Académie des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société historique de Provence.
—	Cercle musical.
Arles	Commission archéologique.

CALVADOS

Caen.	Société française d'archéologie.
—	Société des Beaux-Arts.
—	Académie nationale des sciences et arts.
—	Société des antiquaires de Normandie.
—	Association Normande pour le progrès des arts.
—	Conservatoire de musique.
Bayeux	Société d'agriculture, sciences et arts.
Falaise	Société d'agriculture, arts et belles-lettres.
—	Société d'agriculture, industrie, sciences et arts.
Lisieux	Société d'Emulation.
—	Société historique.

Pont-l'Évêque . . .	Société d'agriculture, arts et sciences, etc.
Vire.	Société Viroise d'Émulation.

CANTAL

Aurillac.	Société d'horticulture, d'acclimation, des sciences et des arts.

CHARENTE

Angoulême.	Société archéologique et historique de la Charente.

CHARENTE-INFÉRIEURE

La Rochelle	Académie des belles-lettres, sciences et arts.
—	Société des Amis des arts.
—	Société philharmonique.
Rochefort	Société de géographie.
Saintes.	Commission des arts et monuments.
—	Société des archives historiques.
—	Société des Amis des arts.
—	Société départementale des arts.
Saint-Jean-d'Angély.	Société historique et scientifique.
— .	Académie des Muses Santones.
Royan	Académie des Muses Santones.

CHER

Bourges	Société historique, littéraire, artistique et scientifique du Cher.
—	Société des antiquaires du Centre.
—	Conservatoire du Musée.
—	Comité diocésain de l'Inventaire des richesses d'art.

CORRÈZE

Tulle	Société des lettres, sciences et arts.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
Brive	Société scientifique, historique et archéologique.

COTE-D'OR

Dijon	Académie des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission des antiquités du département.
—	Commission départementale de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Conservatoire de musique.
Beaune	Société archéologique d'histoire et de littérature.
Chatillon-sur-Seine.	Société archéologique.
Semur	Société des sciences historiques.

COTES-DU-NORD

Saint-Brieuc. . . .	Société d'Émulation des Côtes-du-Nord.
— . . .	Société archéologique et historique.
—	Association bretonne.
—	Société musicale.
—	Société philharmonique.

CREUSE

Guéret.	Société des sciences naturelles et archéologiques.
Aubusson.	Société du Musée.

DORDOGNE

Périgueux	Société historique et archéologique du Périgord.
—	Société des Amis des arts de la Dordogne.

DOUBS

Besançon.	Société d'Émulation.
—	Société des Amis des arts.
—	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	École municipale de musique.
Montbéliard	Société des Beaux-Arts.
—	Société d'Émulation.

EURE

Évreux.	Société départementale des Amis des arts.

EURE-ET-LOIR

Chartres.	Société archéologique d'Eure-et-Loir.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Chateaudun	Société Dunoise.

FINISTÈRE

Quimper	Société archéologique.
Brest	Société d'Émulation.
—	Société académique.
Morlaix	Société du Musée.

GARD

Nîmes	Académie du Gard.
—	Société artistique du Gard.
—	Commission municipale des Beaux-Arts.
—	École de musique.
Alais	Société scientifique et littéraire.

GARONNE (HAUTE-)

Toulouse.	Société archéologique du Midi de la France.

Toulouse.	Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres.
—	Société artistique.
—	École de musique.

GERS

Auch	Société historique de Gascogne.
—	Société des archives historiques de la Gascogne.

GIRONDE

Bordeaux	Académie des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société des Amis des arts.
—	Société archéologique.
—	Société philomathique.
—	Société des archives historiques.
—	Commission des monuments.
—	Société de Sainte-Cécile.
—	Société philharmonique.
—	Société des architectes.
—	Société des bibliophiles de Guyenne. .

HÉRAULT

Montpellier	Académie des sciences et lettres.
—	Société artistique de l'Hérault.
—	Société archéologique.
—	Société des bibliophiles languedociens.
Béziers	Société archéologique et littéraire.

ILLE-ET-VILAINE

Rennes.	Société archéologique.
—	Conservatoire de musique.
Saint-Malo.	Société du Musée.

INDRE

Chateauroux	Société du Musée.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.

INDRE-ET-LOIRE

Tours	Société des Amis des arts.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	Société archéologique de Touraine.

ISÈRE

Grenoble	Académie delphinale.
—	Société de statistique et des arts industriels.
—	Société des Amis des arts.

JURA

Lons-le-Saulnier. .	Société d'Émulation.

Lons-le-Saulnier. .	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Poligny	Société d'agriculture, sciences et arts.

LANDES

Dax	Société de Borda.
—	Société d'agriculture, sciences, commerce et arts.

LOIRE

Saint-Étienne . . .	Société d'agriculture, industrie, sciences et arts.
Montbrison.	La Diana.

LOIRE (HAUTE-)

Le Puy.	Société des Amis des sciences, de l'industrie et des arts.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.

LOIRE-INFÉRIEURE

Nantes.	Société académique.
—	Commission du Musée.
—	Société archéologique.

LOIRET

Orléans	Société archéologique.
—	Société des Amis des arts.
—	Société d'agriculture, sciences, belles-lettres et arts.
—	Académie de Sainte-Croix.
—	Institut musical.

LOIR-ET-CHER

Blois	Société des sciences et lettres.
—	Société d'excursions artistiques.
—	Comité de l'Inventaire des richesses d'art.
Romorantin	Comité de l'Inventaire des richesses d'art.
Vendome	Société archéologique et littéraire.
—	Comité de l'Inventaire des richesses d'art.

LOT

Cahors.	Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.

LOT-ET-GARONNE

Agen	Société d'agriculture, sciences et arts.

LOZÈRE

Mende.	Société d'agriculture, industrie, sciences et arts.

MAINE-ET-LOIRE

Angers	Académie des sciences et belles-lettres.

Angers	Association artistique.
—	Société d'études scientifiques.
—	Comité historique et artistique de l'Ouest.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.
Cholet	Société des sciences et des beaux-arts.

MANCHE

Saint-Lo	Société d'agriculture et d'archéologie.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Avranches	Société d'archéologie, de littérature, sciences et arts.
Cherbourg	Société académique.
—	Société artistique et industrielle.
—	Société de l'*Union cherbourgeoise*.
—	Société académique du Cotentin.
Valognes.	Société archéologique, artistique et littéraire.
Carentan	Académie Normande.

MARNE

Chalons-sur-Marne.	Société d'agriculture, sciences et arts.
Reims	Académie nationale.
—	Société des Amis des arts.
—	Société des Arts réunis.
—	Société des architectes de la Marne.
Vitry-le-François .	Société des sciences et arts.

MARNE (HAUTE-)

Langres	Société historique et archéologique.
Saint-Dizier	Société des sciences, lettres et arts.

MAYENNE

Laval.	Commission historique et archéologique.
—	Société des Arts réunis.
—	Société d'archéologie, sciences, arts et belles-lettres.

MEURTHE-ET-MOSELLE

Nancy	Société d'archéologie lorraine.
—	Académie de Stanislas.
—	Comité de l'association des artistes musiciens.
—	Société musicale des enfants de Nancy.
—	Société musicale d'Alsace-Lorraine.
Briey	Société d'archéologie et d'histoire.

MEUSE

Bar-le-Duc	Société des lettres, sciences et arts.
—	Société du Musée.
Verdun	Société philomathique.

MORBIHAN

Vannes.	Société polymathique.
Lorient	Société philotechnique.

NIÈVRE

Nevers	Société Nivernaise des lettres, sciences et arts.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société académique de Nivernais.
Clamecy	Société scientifique et artistique.
Varzy	Société du Musée.
—	Société historique, littéraire et agricole.

NORD

Lille	Société des sciences, de l'agriculture et des arts.
—	Commission historique du Nord.
—	Comité Flamand de France.
—	Académie de musique.
—	Société des architectes.
Avesnes	Société archéologique.
Cambrai	Société d'Émulation.
—	Académie de musique.
Douai	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	École de musique.
—	Société des Amis des arts.
Dunkerque	Société Dunkerquoise pour l'encouragement des arts.
—	École de musique.
—	Commission de musique.
Roubaix	Société d'Émulation.
—	École de musique.
Tourcoing	Académie de musique.
Valenciennes. . . .	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	Académie de musique.

OISE

Beauvais	Société académique d'archéologie.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Comité correspondant de l'association des artistes musiciens.
Compiègne	Société historique.
Noyon	Comité historique et archéologique.
Senlis.	Comité archéologique.

ORNE

Alençon	Commission des archives.

Alençon	Société historique et archéologique de l'Orne.
Flers	Société industrielle.

PAS-DE-CALAIS

Arras	Académie des sciences, lettres et arts.
—	Union artistique du Pas-de-Calais.
—	Société artésienne des Amis des arts.
—	Commission des monuments historiques du Pas-de-Calais.
—	École de musique.
—	Commission des antiquités.
Boulogne-sur-Mer .	Société académique.
— .	Académie communale de musique.
— .	Association de la jeunesse.
— .	Société d'agriculture et des Beaux-Arts.
— .	Société philharmonique.
— .	Société des concerts populaires.
Calais	Société des sciences industrielles.
Saint-Omer	Société des antiquaires de la Morinie.
St-Pierre-lez-Calais	Commission de surveillance et de patronage de l'École d'art décoratif.

PUY-DE-DOME

Clermont-Ferrand .	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
— .	Société des Amis des arts.
— .	Société des architectes.
— .	Société régionale des architectes du Puy-de-Dôme, de la Haute-Loire, de l'Allier.
— .	Société d'émulation de l'Auvergne.
Riom.	Société du Musée.

PYRÉNÉES (BASSES-)

Pau	Société des sciences, lettres et arts.
—	Société des Amis des arts.
Bayonne	Société des sciences et arts.
—	Conservatoire de musique.
—	Société artistique.

PYRÉNÉES (HAUTES-)

Bagnères de Bigorre.	Société Ramond.

PYRÉNÉES-ORIENTALES

Perpignan	Société agricole, scientifique et littéraire.
—	Conservatoire de musique.
—	Société des beaux-arts.

RHONE

Lyon.	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société des Amis des arts.
—	Société littéraire historique et archéologique.
—	Société académique d'architecture.
—	Conservatoire de musique.
—	Société d'agriculture et arts utiles.
—	Société d'enseignement professionnel.
—	Société des sciences industrielles.

SAONE-ET-LOIRE

Macon.	Académie des sciences, arts et belles-lettres.
—	Société des concerts historiques.
—	Société philharmonique.
Autun	Société Éduenne.
Chalon-sur-Saône .	Société d'histoire et d'archéologie.
Tournus	Société des Amis des arts.

SARTHE

Le Mans.	Commission pour la conservation des monuments.
—	Société historique et archéologique.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	Société française d'archéologie.
La Flèche.	Société des sciences et arts.

SAVOIE

Chambéry	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société savoisienne d'histoire et d'archéologie.
—	Conservatoire de musique.
Moutiers.	Académie de la Val d'Isère.
S.-Jean de Maurienne	Société d'histoire et d'archéologie.

SAVOIE (HAUTE-)

Annecy.	Société Florimontane.

SEINE-ET-MARNE

Melun.	Société d'archéologie, sciences, lettres et arts.
Fontainebleau . . .	Société historique et archéologique du Gâtinais.
Meaux.	Société d'agriculture, sciences et arts.
Nemours	Société polytechnique.
Rozoy	Société d'agriculture et d'économie domestique.

SEINE-ET-OISE

Versailles.	Commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise.
—	Société des Amis des arts.
—	Société des sciences morales, des lettres et des arts.

Versailles.	Société d'agriculture et des arts.
—	Comité correspondant de l'association des artistes musiciens.
Pontoise.	Société historique et archéologique.
Rambouillet. . . .	Société archéologique.
—	Société des architectes.

SEINE-INFÉRIEURE

Rouen	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société des Amis des arts.
—	Commission des antiquités.
—	Société de l'histoire de Normandie.
—	Société libre d'émulation.
—	Société industrielle.
—	Société des architectes.
—	Société artistique de Normandie.
—	Société des bibliophiles.
—	Société rouennaise des bibliophiles.
—	Commission d'architecture de la Seine-Inférieure.
Elbeuf.	Société industrielle.
—	Amateurs de travaux d'agrément.
—	Société des architectes du canton d'Elbeuf.
Fécamp.	Société du Musée.
Havre (le)	Société havraise d'études diverses.
—	École municipale de musique.
—	Société de Sainte-Cécile.
—	Société musicale, *la Lyre havraise*.
—	Société des Amis des arts.
—	Société des archives photographiques et monumentales du Havre.
—	Société des Beaux-Arts.
—	Société géologique de Normandie.
—	École de dessin du Havre.

SÈVRES (DEUX-)

Niort	Société de statistique, sciences, belles-lettres et arts.
—	Comité correspondant de l'association des artistes musiciens.

SOMME

Amiens.	Académie des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société des antiquaires de Picardie.
—	Société industrielle.
—	Société des Amis des arts.
—	Société linnéenne du nord de la France.
—	Société de géographie.

Abbeville	Société d'Émulation.
—	Conférence scientifique.

TARN

Albi	Société des sciences, arts et belles-lettres.
Castres.	Commission des antiquités.

TARN-ET-GARONNE

Montauban.	Société des sciences, belles-lettres et arts.
—	Société archéologique.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.

VAR

Draguignan.	Société d'études scientifiques et archéologiques.
Toulon.	Société académique.

VAUCLUSE

Avignon	Société du musée Calvet.
—	Conservatoire communal de musique.
—	Académie de Vaucluse.
Apt	Société littéraire, scientifique et artistique.

VENDÉE

La Roche-sur-Yon. .	Société d'Émulation de la Vendée.

VIENNE

Poitiers	Société des antiquaires de l'Ouest.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Académie des Beaux-Arts.
—	Comité correspondant de l'association des artistes musiciens.
—	Société des archives du Poitou.
—	Société poitevine d'encouragement à l'agriculture.

VIENNE (HAUTE-)

Limoges	Société archéologique et historique.
—	Société d'agriculture, sciences et arts.
—	Ecole municipale de musique.

VOSGES

Épinal.	Société d'Émulation.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Saint-Dié.	Société philomathique.

YONNE

Auxerre	Société des Amis des arts.

AUXERRE	Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne.
AVALLON	Société d'études.
SENS	Société archéologique.

ALGER

ALGER	Société des Beaux-Arts.
—	Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
—	Société historique algérienne.

CONSTANTINE

CONSTANTINE.	Société archéologique du département de Constantine.
BONE.	Académie d'Hippone.

ORAN

ORAN.	Société de géographie et d'archéologie.

TABLE DES MATIÈRES

DISCOURS, PROCÈS-VERBAUX ET RAPPORTS.

Pages.

Ouverture de la session et constitution du Bureau. 3
Séance du mardi 31 mai (présidence de M. Kaempfen). 4
Séance du mercredi 1er juin (présidence de M. Nuitter). 9
Séance du jeudi 2 juin (présidence de M. Jules Guiffrey). 19
Séance du vendredi 3 juin (présidence de M. A. de Montaiglon). . 29
Rapport général sur les travaux de la session, par M. Henry Jouin, secrétaire rapporteur du Comité. 34
Séance générale du samedi 4 juin 57
Discours de M. le Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts 58
Distinctions accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts . . 72

LECTURES ET COMMUNICATIONS.

I. Michel Colombe, qualifié prince des sculpteurs français à Bourges en 1467. — M. Ch. de Grandmaison. 75
II. Antoine Pater. — M. P. Foucart 78
III. Julien de Fontenay, graveur en pierres fines du roi Henri IV, et ses descendants, graveurs et peintres, au château de Fontainebleau. — M. Th. Lhuillier 98
IV. Le sculpteur français Pierre-Étienne Monnot, citoyen de Besançon, auteur du Marmorbad de Cassel. Notice sur sa vie et ses ouvrages (1657-1733). — M. A. Castan. . 116
V. Les deux Ranc, peintres de Montpellier. — M. C. Ponsonailhe 173
VI. Notice sur Charles-Guillaume Cousin de Pont-Audemer, décorateur du palais royal de Stockholm (1707-1783). — M. V. Advielle 208
VII. François Marchand et le tombeau de François Ier (*Planches*). — M. F. de Mély. 215
VIII. Recherches sur Guillaume Gougeon et sur divers travaux de sculpture exécutés à Alençon, à l'abbaye de Belle-Étoile et à Argentan au dix-septième siècle (*Planches*). M. L. Duval 228

Pages.

IX. L'École flamande avant les Van Eyck. — M. le chanoine Dehaisnes. 241

X. Quelques mots sur l'art décoratif et sur les nouvelles écoles créées en vue de l'instruction qui doit y conduire. — M. Chabal-Dussurgey. 252

XI. Note sur la demeure à Bourges et sur la femme de Pol de Limbourg. — M. P. Girard. 265

XII. Sculptures sur bois dans l'église Saint-Aubert de Cambrai (*Planche*). — M. A. Durieux 268

XIII. Les maîtres de l'œuvre en Dauphiné et les peintres de la ville de Grenoble. Documents inédits. — M. H. Stein. . 285

XIV. Jean-Baptiste de La Rose, peintre du Roi à l'Arsenal de Toulon. — M. Ch. Ginoux 303

XV. Les Écoles d'art à Toulon (1640-1887). — M. Ch. Ginoux. 313

XVI. La Bastide de Pierre Puget à Ollioules (*Plans*). — M. Ch. Ginoux 325

XVII. Un Triptyque hollandais du seizième siècle. — M. T. Abraham 333

XVIII. Le peintre lorrain Charles-Louis Chéron et sa famille. (*Planches*). — M. A. Jacquot. 338

XIX. Une Tapisserie flamande à Vaugoubert en Périgord (*Planche*). — M. l'abbé Cheyssac. 358

XX. Peintures murales du département de la Haute-Loire des douzième, quinzième et seizième siècles. — M. L. Giron. 365

XXI. Les peintures de l'ancien palais épiscopal de Mende, aujourd'hui hôtel de la Préfecture. Le peintre Antoine Bénard. — M. F. André 371

XXII. Documents relatifs à Rubens, conservés aux archives du Nord. — M. J. Finot. 377

XXIII. Les Beaux-Arts dans le département du Tarn, depuis la Renaissance. — M. E. Jolibois 409

XXIV. Les peintres de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle (*Fac-similés de signatures d'artistes*). — M. N. Rondot. 425

XXV. L'Académie de musique de Moulins au dix-huitième siècle. — M. E. Bouchard 592

XXVI. L'Académie de peinture de Marseille. Ses relations avec l'Académie de Rome. — M. E. Parrocel 619

XXVII. Lasne (Jean-Étienne), maître graveur en taille-douce, illumineur de la ville de Bordeaux au dix-septième siècle. — M. Ch. Marionneau. 631

XXVIII. Notes sur divers sujets funèbres du moyen âge et de la Renaissance peints et sculptés (*Planches*). — M. V. Godard-Faultrier. 648

XXIX. Date des orgues de Notre-Dame d'Embrun (*Planches*). — M. J. Roman 653

Pages.

Observations présentées au nom de M. Guillaume, archiviste des Hautes-Alpes, sur le même sujet 670

XXX. Émile Porchet, auteur d'un Solfége instrumental simultané. Notice biographique. — M. A. Hervé. 671

ANNEXES.

I. Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements. . . 681

§ I. Section de l'histoire de l'art 681

§ II. Section de l'enseignement 682

II. Membres non résidents du Comité. 684

III. Correspondants du Comité. 688

IV. Distinctions accordées aux délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements, sur la proposition du Comité, de 1877 à 1887 697

Chevaliers de la Légion d'honneur. 697

Officiers de l'Instruction publique 697

Officiers d'Académie 698

V. Sociétés correspondant avec le Comité des Sociétés des Beaux-Arts des départements et avec la commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France. 1877-1887. 700

PARIS. TYPOGRAPHIE E. PLON, NOURRIT ET Cie, RUE GARANCIÈRE, 8.

N
13
F7
sess.
10-11

France. Ministère de l'éducation nationale
Réunion des sociétés des beaux-arts des départements

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY